Dumitru Micu

modernismul românesc

II

MOMENTE ȘI SINTEZE

858.091
M583m
v.2

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN
STACKS

DUMITRU MICU

MODERNISMUL ROMÂNESC

II

De la Arghezi la suprarealism

DUMITRU MICU

MODERNISMUL ROMÂNESC

II

De la Arghezi la suprarealism

EDITURA MINERVA
București, 1985

858.091
M583m
v.2

CUPRINSUL

Național, modern, universal 7
„Vraciul" 14
„La obîrșie, la izvor" 60
Ut algebra poesis 94
Modernism antimodernist 119
Pictură, notație, colaj 135
Modernism ? Tradiționalism ? 175
Ingenuitate, frondă, angajare 193
„Personalitatea" modernismului românesc 228

Note 264

Summary 281
Indice de nume 297

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
University of Illinois Urbana-Champaign

https://archive.org/details/modernismulroman02micu

NAȚIONAL, MODERN, UNIVERSAL

După cum s-a specificat la începutul ultimului capitol din primul volum al acestei lucrări, în perioada interbelică, întreaga poezie românească viabilă a fost atrasă în sfera de iradiație a spiritului modern. Înscriindu-se prin aceasta în secol, ea s-a integrat implicit în continent. Și-a actualizat (reactualizat) dimensiunea — și vocația — europeană.

Dacă la extremitatea vestică a continentului nostru, instaurarea „modernismului" implica, în condițiile configuratoare ale acțiunii „generației de la '98", resurecția naționalului înainte de orice, resuscitarea spiritului creator din „secolul de aur", la noi, modernizarea (nu numai a lirismului) însemna europenizare. Fără eludarea specificului național.

Caracterul național există obiectiv. E un dat psihic, un implicat antropologic. El funcționează în psihia individuală și colectivă independent de voință, modelează creația, particularizant, indiferent de materia în care aceasta se realizează și de „tendința" subiectivă a făuritorului. „Naționalitatea unei opere — scria Blaga, în 1925, în convergență cu opinia lui Lovinescu — e (...) fatalitate, și nu se obține prin utilizarea conștientă și programatică a unor elemente de cultură exterioară de natură etnografică." [1] În perioada interbelică, înnoirea limbajelor artistice, în spirit modern, avea să scoată în evidență cu putere sporită originalitatea națională a creației românești în toate domeniile esteticului. Pentru aceasta, la noi nu se impunea, ca în Spania, revenirea la experiențe dintr-un secol revolut, pentru binecuvîntatul motiv că

nu am avut un „siglo d'oro". Sursa originalității noastre în artă rămînea folclorul, îndeajuns exploatat în întreaga a doua jumătate a secolului precedent și la începutul veacului nostru. Dar nu epuizat. Operînd cu unelte recondiționate, Blaga, Barbu — și înaintea lor, Brâncuși — au valorificat spiritul creației autohtone anonime altfel decît înainte, cu efecte de ordin artistic întru totul demne de admirație, și chiar admirate, în toată lumea.

„Modern", „modernitate", „modernism" sînt termeni cu multiple înțelesuri. Multiple și contradictorii. Cei ce îi folosesc au în vedere, obișnuit, doar una dintre accepții, pe care o manipulează în funcție de finalitatea demonstrației. În publicistica literară românească, modernismul fusese combătut de către adversari, la sfîrșitul trecutului secol și mai cu seamă în primele două decenii ale celui în curs, în temeiul ideii de angajare a creației în serviciul unor idealuri extraestetice. Doctrinarii curentelor impulsionate de ideea națională și de principiul democrației sociale nu pledau pentru subestimarea calității artistice, dar susțineau că aceasta este de minimă, chiar neglijabilă însemnătate în raport cu oportunitatea de ordin moral-ideologic (în anumite circumstanțe, și direct politic) al unei scrieri. Evocînd, în 1926, *Sămănătorul*, N. Iorga menționa că acea revistă „n-a avut pretenția de a inova", că „nimeni" pe atunci, „nu se gîndea la deșerte elaborări de formule", întrucît „gîndul unor descoperiri în domeniul ideilor estetice era străin de mintea oamenilor de acum douăzeci de ani" [2]. În înțelegerea marelui animator : „desigur că literatura e artă, dar oricît s-ar sili spre izolare, ea nu poate fi numai artă". Exercitînd, *volens-nolens*, o funcție socială, e normal să i se pretindă observarea unor anumite norme, și, dacă le încalcă, să i se aplice penalități. „Musa", după Iorga, „pare numai că e o domnișoară cerească : de fapt, are părinți pămînteni și, pentru purtări rele, poate fi chemată înaintea tribunalului, ca orice cetățeană" [3]. În pofida tuturor declarațiilor de principiu, contrare, ale promotorilor, ideologiile tradiționaliste impun, practic, subestimarea, încastrarea esteticului. În situații extreme, doctrinarii tradiționaliști n-au ezitat să înfiereze principiul estetic direct, cu brutalitate. Găsind, în 1915, frivolă inspirația

unui anume „poet", S. Broșu, ce nu merita, la drept vorbind, atenția acordată, N. Iorga își încheie paragraful despre el, într-un articol din *Drum drept*, astfel : „Dar, veți zice, talentul ? Talentul, cu ceea ce înseamnă azi în tot ce face și trebuie să facă lumea, ei bine : dracul să-l ia !" [4]. Prin reacție la atribuirea de către tradiționaliști a unei poziții subalterne esteticului, moderniștii, în România, l-au absolutizat. Pentru moderniștii români, esteticul e o valoare în sine și pentru sine. Bătăliile pentru modernism au fost, la noi, înainte de toate, acțiuni în favoarea autonomiei esteticului și în limbajul unora dintre combatanți, „modern" și „estetic" erau aproape sinonime. Ion Barbu, spre a da un singur exemplu, considera modernismul : „ancheta niciodată descurajată a condițiunilor frumosului necontingent" [5], altfel spus : năzuința la „lirismul absolut" [6]. Considerată în ansamblu, modernizarea se înfățișează, desigur, ca sincronizare a formelor locale de viață cu structurile cele mai tipice ale civilizației continentale contemporane, și acest proces implică, natural, diferențierea de propriile structuri, depășite, dar, în sfera artisticului, sincronizarea — și implicit diferențierea — echivalau, în circumstanțele istorice ale evoluției culturii noastre, cu disocierea esteticului de nonestetic. Activ în toate domeniile existenței, spiritul modern integra creația artistică românească în sistemul european, eteroclit, de valori și în același timp o autonomiza, oferindu-i șansa de a-și putea orienta eforturile spre idealul supremei autorealizări, fără constrîngerea de a le pune în concordanță, neapărat, cu idealuri, fie și superioare, fie și de însemnătate vitală, de altă natură. Absolutul estetic nu este, evident, un apanaj al modernismului. Eminescu, Creangă, Caragiale îl atinseseră, sau se apropiaseră de el, operînd cu unelte romantice, clasice, realiste. Sadoveanu urcă, în perioada interbelică, pe culmile artei cu vehicole, în esență, tradiționale. Principial însă, orientările tradiționaliste subordonau esteticul ideologicului, și, în majoritatea cazurilor, capodoperele de factură tradițională create în acel timp corespund mai puțin programelor, și sînt mai puțin apreciate de mentori, decît producțiunile mediocre. Și publiciștii moderniști, cei fanatici, supralicitau valoarea unor

compuneri doar acceptabile, sau nici măcar, fidele unei anumite poetici, convenabile respectivilor, însă, din principiu, motivația estimărilor nu putea fi, în modernism, la noi, decît una estetică. Doctrinarii sămănătoriști, parțial și poporaniștii, aboliseră criteriul estetic, instaurat de Maiorescu. Acordînd maximă prețuire literaturii lui Sadoveanu, ei nu și-o motivau atît prin invocarea calității artistice cît prin relevarea unor merite, reale, de alt ordin. De aici, prin violentă și nedreaptă simplificare, omologarea creației în stil tradițional, indiferent de realizare, cu nonesteticul, a celei de tip modern — cu esteticul. Oricum, modernizarea implica, în planul artei, principial, înfăptuirea condiției estetice. Se putea crea, la nivel de artă și în afara stilului modern. Nu se putea crea în spirit și în stil modern desconsiderînd sau aservind esteticul. O artă ermetică sau canonic suprarealistă „cu tendință" e un nonsens.

Înfăptuirea idealului național și celelalte înfăptuiri de imediat după întîiul război mondial au creat impresia generală că începea în istoria națională o nouă eră. De la terminarea războiului, scria, bunăoară, Arghezi, în primul număr al *Cugetului românesc*, „toate ideile merg într-altfel și toate concepțiile s-au schimbat (...). Poporul românesc (...) și-a întreit prin războiul trecut puterea de a trăi. Cu războiul lui de calamități fără pereche au coincis trei evenimente : unirea tuturor românilor într-o țară de trei ori mai mare, exact așa cum a visat-o poetul ; votul universal, care l-a făcut într-o zi din slugă stăpîn, și exproprierea, care i-a dat noului stăpîn avere (...). Ne găsim și prin definiție și de fapt în fața unei lumi absolut noi" [7]. Convins, și el, în 1920, că lumea națională se schimbase din temelii, că, în consecință, aveau să dispară „cauzele tristeții rasei", Ibrăileanu proorocea, în articolul *Înainte și după război*, că „literatura va căpăta un alt ton, tonul pe care-l dă ritmul unei vieți normale, de muncă și de nădejde în rezultatul sforțărilor" [8]. După un număr de ani, Lucian Blaga, inserînd meditații asupra destinului românesc în construcția teoretică a *Spațiului mioritic*, găsea că, odată cu întregirea hotarelor patriei, poporul român încetase „boicotarea istoriei", practicată, cu scurte momente de întrerupere,

timp de aproape două mii de ani. Prin actele de „creație istorică" ce au culminat cu Unirea cea mare, de la 1 decembrie 1918, românii își făcuseră simțită prezența pe arena istoriei universale — premisă pentru crearea unei „culturi majore". Pînă la război, ei creaseră, după Blaga, o „cultură minoră" : nu inferioară calitativ marilor culturi europene, și universale în general, însă concentrată, din motive obiective, pe spații restrînse. Condițiile postbelice le ofereau posibilitatea desfășurării... Din perspectivă actuală, se poate adăuga : și chiar se desfășurau. Rezolvate fiind, chiar dacă numai temporar, problemele ce ținuseră spiritele în tensiune pînă la război (problema națională, cea țărănească, cea politică : dreptul de vot), întreaga perspectivă a vieții intelectuale s-a modificat. Cultura, creația, patriotismul trebuiau gîndite altfel. Apreciate după noi criterii. Eficacitatea de ordin civic, național, atitudinea față de țărănime, noblețea de simțire și cuget nu puteau să rămînă la infinit criteriul primordial de estimare a producțiunilor literare, acordîndu-se, în temeiul lor, rabat nerealizării la nivel estetic. Sosise timpul pentru adoptarea sistemului universal de măsuri. Era necesar să se creeze literatură competitivă la scară planetară. Începuse, vorba lui Călinescu, „faza monumentalului". Sentimentul acesta declanșează clocotitoare energii în toate domeniile de creație. Pretutindeni este învederată sforțarea de a crea trainic, masiv, la nivel european, O revistă se numește *Ideea europeană*. Pentru creația transmisibilă întregului continent și lumii întregi se pronunțau (și încercau să o realizeze) chiar și acei ce, pe de altă parte, combăteau „europenismul". Numai că o concepeau într-un spirit orientativ diferit pînă la opoziție de cel promovat la *Sburătorul* și în cercurile avangardiste, sau la *Viața românească*. În concepția doctrinarilor *Gîndirii*, cultura națională românească putea dobîndi o dimensiune universală păstrîndu-și specificul, doar asimilîndu-și o spiritualitate religioasă de orientare pravoslavnică. Incluzîndu-se, argumentau ei, prin ortodoxism în ortodoxia ecumenică, creația românească avea să se instaleze *eo ipso*, în universalitate. Indiferent de validitatea argumentației,

năzuința la universal a tuturor intelectualilor români, de la „europeniștii" declarați la stegarii autohtonismului, e un fapt. Cu toate că speranțele nutrite de visătorii entuziaști, printre care Ibrăileanu, se vădeau iluzorii în bună măsură, cu toate că mai rămîneau încă multe de întreprins pentru ca să dispară într-adevăr „tristețea rasei", noul cadru existențial stimula intens aspirațiile la creația majoră. Multdoritul de către Ibrăileanu roman („romanul social, «touffu», plin de probleme și de documente omenești" [9]) se înfăptuia, sub ochii săi, îndeosebi prin Rebreanu. Prin Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, Gib I. Mihăescu, Victor Papilian și alții, între care nu în ultimul rînd Ibrăileanu însuși, avea să ia naștere romanul psihologic de tip modern. Prin Mircea Eliade, romanul fantastic. „Frumuseți și prețuri noi" „iscau" în poezie Arghezi, Barbu, Pillat, Philippide, și nu numai ei. Blaga scria, în afară de versuri, teatru, eseuri, întemeia un sistem filosofic personal. Critica, istoria și teoria literară înfloreau și aveau să înflorească în continuare prin Lovinescu, Ralea, Călinescu etc. ; estetica, prin M. Dragomirescu, Tudor Vianu, Liviu Rusu. Analog se înfățișează realitatea în toate sferele artei, ale culturii în general. Se creează opere menite să rămînă, se scriu monografii, studii de largă cuprindere, se efectuează cercetări pe teren, se valorifică moștenirea trecutului prin întocmiri de ediții monumentale, științifice, se alcătuiesc dicționare, enciclopedii, atlase. În toate mediile literaturii, inclusiv în cele avangardiste, se declară opțiuni pentru solid, pentru imperisabil, pentru „ordinea clasică", aspirația la *sinteză*. O publicație, dirijată inițial de Călinescu, chiar se intitulează *Sinteza*. Mircea Eliade, în 1927, își definește generația drept o comuniune de spirite dinamizate de un „același chin al sintezei, al închegărilor largi, cuprinzătoare, curajoase". [10] Cuvintele „însufletim și sintetizăm" pot fi considerate termenii rezumativi ai *itinerarului* său *spiritual*.

În domeniul liric, aspirația la impecabil și monumental se concretizează într-o generală tendință de eficacizare maximă a mijloacelor expresive, de optimizare pe toate căile a calității discursului. Cum s-a menționat și în *Evantai interbelic*, poeții autentici de indiferent ce orien-

tare tind către densitate, către esențializarea lirismului, formulează cît mai concentrat, evitînd lăbărțarea. Diluția verbală, efuziunile exagerate, sentimentalitățile sînt cenzurate atît de moderniști cît și de tradiționaliști. Dispar sau sînt împinse la periferia literaturii atît sfătoșenia și duioșia sămănătoristă cît și langoarea simbolistă. Tonalitatea generală a poeziei este mai bărbătească și, prin noutatea cuvîntului, prin articulația viguroasă a frazei, prin pregnanța imaginii, tradiționaliștii de talent sînt, într-o măsură oarecare, „moderniști". Poeții de întîia mărime sînt „moderniști" cu toții : Arghezi, Blaga, Barbu și tot astfel majoritatea celor de a doua : Philippide, Fundoianu, Vinea, Maniu. Creația lui Pillat, a lui Cotruș amalgamează original modernul și tradiționalul. În versurile poeților din a doua generație interbelică (Emil Botta, M. R. Paraschivescu, M. Beniuc, Maria Banuș ș.a.) cele două tipuri de structurare artistică, modern și tradițional, fuzionează sau tind să fuzioneze.

Fenomen nou în istoria poeziei românești : în perioada interbelică se creează „lirism absolut" de către o întreagă promoție de poeți, și nu, ca înainte, doar de către personalități izolate : Eminescu, Macedonski, Bacovia. Poeții români ies în lume, în această perioadă, în grup, și poezia românească se încadrează astfel în universal nu numai ca produs al genialității unui anume poet, ci și ca „poezie românească" *sticto sensu*, ca fapt de creație *național* în accepția riguroasă a termenului.

„VRACIUL"

La încheierea articolului său, ce avea să devină celebru, din *Vitrina literară* (1929), despre *Cuvinte potrivite,* Vladimir Streinu încerca o „dramă de inteligență" [1]. Experiență singulară ? Sau osîndă inerentă oricărei tentative de captare a „duhului" poeziei argheziene, care e „inanalizabil "? Inertă, poate, chiar tentativei mai puțin ambițioase de situare a „fenomenului arghezian" într-un context tipologic ? Fapt este că, în mai toate demersurile, obișnuitele noțiuni și criterii se dovedesc, în bună parte, inoperante.

Locul lui Tudor Arghezi pe harta lirismului modern e bine fixat, dar motivația acestei fixări este, oare, suficientă ? E învederat că poetul a coborît în literatură „ca un bolid" (G. Călinescu) [2], că, la cîteva decenii după întîia „revoluție" a „graiului tipărit", înfăptuită de Eminescu, el „a iscat revoluția cea de-a doua" (B. Fundoianu [3]), că „apariția volumului de poezii *Cuvinte potrivite* (...) domină producția poetică a întregului sfert de veac" (E. Lovinescu [4]), că — mai mult decît atît — creația argheziană a înscris „un moment literar" (N. Davidescu [5]) chiar înaintea debutului editorial. E în afara oricărei discuții că acel care, potrivit aprecierii doar cam exagerate a lui Macedonski, a rupt „cu o cutezanță fără margini (...) tehnica veche a versificării" [6] încă pe cînd semna Ion Theo și avea doar șaisprezece ani, era, chiar de pe la începutul secolului, „poetul cel mai revoluționar al vremii noastre" (N. D. Cocea [7]), „cel mai mare poet român de azi" (I. Ludo [8]), „un nou Eminescu" (F. Aderca [9]), vrednic de-a i se închina versuri [10]. Cu trecerea

timpului, tot mai larga admirație pentru poetul despre ale cărui versuri Ibrăileanu zicea, în 1910, că ori sînt „de domeniul psihiatriei", ori „anunță un geniu" [11] n-a făcut decît să sporească neîncetat (stimulată, în loc de a fi descurajată, de acțiunea detractorilor), critica vorbind de „fenomenul" (Călinescu [12]), ba chiar de „miracolul" arghezian (Ov. S. Crohmălniceanu [13]). Celor ce s-au „bătut" pentru ea (un Fundoianu, un Aderca, un Bogza), ca altădată, în Franța, romanticii pentru creația lui Hugo, opera lui Arghezi le-a apărut, pe drept cuvînt, grandioasă prin noutate. „Tudor Arghezi — scrie Geo Bogza — a pus pecetea unei alte vorbiri, și implicit a unei alte gîndiri, pe generația mea" [14]. Noutatea este însă relativă prin definiție, și, dacă inovațiile argheziene, considerate în sine, sînt uluitoare, asupra coeficientului lor de modernitate în contextul mutațiilor artistice contemporane, atît de la noi cît și, mai cu seamă, de dincolo de spațiul liric național e de discutat. Cu cît e Arghezi mai modern (dacă este) decît Minulescu, Bacovia, Adrian Maniu, Ion Vinea, Lucian Blaga ? Cu ce modalități artistice active pe plan universal este poezia lui sincronă ? Se găsește ea în întîrziere sau în avans față de simbolism, futurism, expresionism, suprarealism ?

În tabăra tradiționalistă, literatura argheziană a declanșat uragane mai ales prin ceea ce publiciștii obtuzi sau lichele considerau a fi, în cuprinsul ei, „pornografie". Cu această vocabulă, infamantă, respectivii stigmatizau în special termenii periferici, expresiile argotice, cărora scriitorul le acordase drept de cetățenie literară. Ce poziție ocupă Arghezi, în virtutea unor asemenea constituenți ai limbajului său, în spațiul modernist ? Nimeni, pînă la el, nu întrebuințase, în poezia românească, vorbe ca „pute", „buric", „șezut", „putoare", „izmenitură", „beliseră", „boașe", „păduchi", „bă", „puță", nimeni nu blestemase pe cineva să se „împută pe picioare", să-i „fie șezutul cuprins în zăvoare", „să-i sară ochii". În literatura universală însă, cuvintele tari nu erau de mult, de foarte de mult, o noutate. Baudelaire introdusese în lirica franceză „cerșetori" care „își cresc păducheria" („les mendiants nourrissent leur vermine"), „tenebre care put", „desfrînatul", „antica tîrfă" („une anti-

que catin“), limbriei („un milion d'helminthes“), „une outre aux flancs gluants, toute pleine de pus“ și alte orori. Cuvinte de acest soi răsunau de altfel și în dulcea limbă românească, de secole, și nu doar pe maidane și în cîrciumi, ci în biserici chiar. Biblia, scrierile părinților ecleziei creștine, rugăciunile nu ocolesc deloc vocabule și sintagme de tipul celor cu atîta (ipocrită) indignare incriminate la noi, în deceniul al patrulea, de către supraveghetorii autonumiți ai igienei verbale. Vocabularul neacademic are în literatura universală vîrsta acesteia. Cît privește înseși realitățile pe care termenii în cauză le desemnează, ivite odată cu omenirea, literatura le invocă, și chiar le descrie minuțios, de cînd există. Nu numai Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, dar și autori din Renaștere, din antichitate, un Virgiliu, un Lucrețiu, un Quevedo, un Cervantes, fac referiri la situații de viață intimă, inclusiv la practici aberante, și chiar expun direct anumite asemenea situații, cu mult mai amănunțit, uneori, decît Tudor Arghezi. Priveliști ale degradării biologice există și în literatura română din secolul trecut, inclusiv în poezie, consternantul tablou din *Pohod na Sibir*, bunăoară, anticipînd de-a dreptul spectacolul jalnic din *Cina* argheziană. Scene precum aceea din *Rada* nu există în poezia noastră, pînă la *Flori de mucigai*, însă cît de nevinovată apare o asemenea scenă, și erupția de senzualitate din finalul poeziei, după baudelaireienele *Le crépuscule du soir* (în care „la prostitution s'allume dans les rues“), *Lesbos, A celle qui est trop gaie* și mai cu seamă după *Les Stupra* ale lui Rimbaud ! Întreaga estetică argheziană a urîtului este perfect compatibilă cu principiile romantismului ; e chiar concretizarea lor, și în sprijinul situațiilor din *Flori de mucigai*, al *Blestemelor*, ar putea fi invocate nu doar paragrafe din prefața la *Cromwell* (și din studiile lui Friedrich Schlegel), ci poezii chiar de Victor Hugo (din volumele *Les châtiments, L'année terrible)*. Spre a nu mai aminti de un Jean Richepin, un Jehan Rictus, neoromantici, sau de cei doi italieni menționați de Călinescu : Salvatore di Giacomo și Cesare Pascarella.

Adeziunea „celorlalți“ (a „celorlalți“ de toate nuanțele, de la simboliști la integraliști și suprarealiști), o

adeziune la fel de fanatică din partea unora ca ostilitatea obtuză a scribilor ultraretrograzi, Arghezi a obținut-o în virtutea mai ales a noutății și inepuizabilității resurselor sale imaginative și lingvistice. Acestea din urmă, înainte de a deveni obiect de studiu, subiect pentru teze de licență și doctorat, au stîrnit, cum se întîmplă întotdeauna, entuziasme partizane și au determinat situări critice. Poetul a fost declarat „fierar al cuvîntului" (Ilarie Voronca [15]), „geniu verbal" (Vladimir Streinu [16]). Mai mult însă decît prin lexic, limbajul *Cuvintelor potrivite*, apoi al celorlalte volume argheziene, a cucerit critica estetică, și a revoluționat vorbirea artistică, prin sintaxa lui. Sintaxa, atît a versului cît și a frazei prozastice ieșite din atelierul „fierarului" nostru, este nu numai fără precedent, dar și fără termen de comparație în toată literatura națională. Întreaga „evoluție estetică" a limbii române se resimte de pe urma operațiunilor geniului arghezian pe teritoriul gramaticii, dar „normele" gramaticale introduse de Arghezi nu și le-a însușit ca atare nimeni. Sintaxa argheziană este, în interiorul limbii române, un unicat. Dar pe plan universal ? Structura gramaticii universale a poeziei s-a modificat mai cu seamă prin tipul de scriitură impus de Stéphane Mallarmé. Nimeni nu scrie ca Mallarmé, însă de la el încoace nu se mai scrie ca înainte. Afirmației atribuite frecvent lui Ibrăileanu (atribuire corectă în spirit, în literă, însă, inexactă) [17], anume că : într-un fel s-a scris pînă la Arghezi și altfel după, se aplică întocmai dacă schimbăm numele „alchimistului" nostru cu acela al autorului *Herodiadei*. Acțiunea argheziană asupra limbajului e analoagă aceleia a lui Mallarmé. A observat-o, cel dintîi, Vladimir Streinu. [18] Ca artist al imaginii și ca primenitor al lexicului, Arghezi este, în marginile scrisului românesc, omologul lui Baudelaire. În sintaxă, el a înfăptuit o revoluție mallarméană. Nu imitîndu-l pe marele pontif al ermetismului modern, dar răsucind fraza — altfel decît el — cu o îndrăzneală analoagă celei pe care doar Mallarmé și-o mai permisese. Îndrăzneala precursorului francez a deschis drum tuturor insurecțiilor de natură lingvistică din literatura secolului nostru, ea găsindu-se, astfel, la originea mișcărilor de

avangardă, și, totuși, principial, limbajul mallarméan nu contravine esteticii parnasiene, față de care încă simbolismul s-a înscris în opoziție. Pînă în 1874, Mallarmé a fost, de altfel, „parnasian", și dacă după aceea n-a mai colaborat la *Le Parnasse contemporain,* separația de redactorii acestei publicații nu a fost provocată de inadvertențe angajînd orientări de principiu, ci de obstrucția făcută de către unii dintre ei, publicării poemului *L'après-midi d'un faune.* Chiar dacă vorbirea specific mallarméană s-a făurit după îndepărtarea de parnasieni, structura ei, oricît de insolită, nu era una de natură a tulbura seninătatea Parnasului. Prozodic, în orice caz, versurile asceticului sacerdot al absolutului corespund întru totul idealului parnasian de formă perfectă. Arghezi, la rîndul său, înnoind limbajul, n-a întreprins, pe această linie, o acțiune antiparnasiană ; mai curînd, dimpotrivă, una în spiritul esteticii școlii înăuntrul căreia s-au ilustrat un Théodore de Banville și un Hérédia.

Nu sînt propozițiile din *Vers și poezie* care fac apologia Versului în perfectă consonanță și cu vederile și cu practica tuturor reprezentanților numitei școli ? Cine dintre parnasienii totali n-ar fi contrasemnat aserțiuni precum : „Versul e cristalizarea geometrică a Poeziei" ; „poezia (...), ca orice divinitate, iubește forma de gheață a laturilor corecte" ; „Cîtă vreme vor exista forțe poetice, versul va fi menținut" ; „Rima face dialectica licidă * și-i decorează spiralele" ? [19] Dacă aceste aserțiuni concordă și cu opiniile lui Poe, Baudelaire, Mallarmé, Valéry despre poezie, faptul dovedește doar că „parnasianismul", ca toate formulele poetice, a existat și înainte de a purta respectivul nume și a supraviețuit decesului școlii. Dar Arghezi nu e „parnasian" doar în teorie. Chiar dacă n-a respectat canoanele prozodiei clasice rigid, el și-a statornicit inspirația, toată viața, în „limba matematică a versului" [20] : fie a versului clasic, fie a celui ce, eliberat de constrîngeri, rămîne vers, totuși, adică opusul absolut al „descrierii lăbărțate", care e „imorală" [21]. Tudor Arghezi a restructurat limbajul artistic, nu l-a destructurat. În avangarda acțiunii de modernizare aflîn-

* „Lichidă" ? Probabil, greșeală de tipar (D.M.).

du-se, după întîiul război, curente destructurante (dadaismul, suprarealismul), cel ce sincronizase lirica română cu Baudelaire și Mallarmé nu mai era, evident, precum în 1910, „poetul cel mai revoluționar al vremii noastre“ — dacă „revoluționar“ înseamnă „avangardist“. Arghezi se găsea în ariergarda mișcării secesioniste : din punctul de vedere al ultramoderniștilor, care îl omagiau, totuși, unii delirant, în numere speciale de revistă, revendicîndu-și-l ca înainte-stătător. Înțelegînd spiritul de care erau acționate programele avangardiste mai bine decît acei ce formulau asemenea programe, omagiatul și-a declinat onoarea de a le fi patron, ironizînd cu onctuozitate (acidă) „integralismul“ și constructivismul, dînd pentru numărul din *Integral* ce i-a fost consacrat poemul *Plugule* și colaborînd de preferință la periodice tradiționaliste *(Ramuri, Secolul)* sau care căutau să țină o dreaptă cumpănă între spiritul tradițional și cel novator *(Cugetul românesc, Viața românească, Lumea, Adevărul literar și artistic)*.

Niciodată în ton cu moda poetică, persiflată și blamată, în repetate rînduri, cu o cruzime împinsă pînă la exces, pînă la nedreptate, cum se face că poezia arghezian a fost, în ciuda acestui fapt, nu numai prețuită, dar idolatrizată chiar, de către insurgenții celor mai noi valuri moderniste, arborată ca steag de luptă ? În loc de a se răzvrăti împotriva „depășitului“ Arghezi, extremiștii s-au bătut pentru el ! Și cum se face că, paralel, și-au declarat adeziunea la poezia lui și o seamă de tradiționaliști, de la sămănătoristul Ilarie Chendi la ortodoxistul Sandu Tudor ? Numai pentru că în versurile argheziene există și specific național, inclusiv element religios ? Existau în epocă poeți infinit mai neaoși și mai în nota ortodoxiei creștine orientale, cărora e, totuși, puțin probabil că Sandu Tudor le acorda „geniu“ ! [22]

De altfel, cît a trăit Chendi, viitorul poet al *Belșugului* n-a creat cu material autohton specific. Hotărît, aplicate operei lui Arghezi, vocabule ca „modernism“, „tradiționalism“, „avangardism“ nu înseamnă, în înțelesul lor istorico-literar obișnuit, nimic. Cum a remarcat Lovinescu : autorul *Cuvintelor potrivite*, călător „prin

cerurile îndepărtate ale poeziei moderniste", a exprimat sentimentul legăturii cu pămîntul străbun „mai lapidar și mai definitiv decît toți poeții noștri tradiționaliști". [23]

Forța creativă arghezian a modernizat și, în același timp, autohtonizat poezia românească mai radical decît, pe de o parte, coribanții modernismului, pe de alta, mastodonții tradiționalismului, prin faptul că înnoirea operată e una de fond, de substanță : o înnoire internă. Modernismul lui Tudor Arghezi nu are în el nimic mimetic, nimic de paradă și ostentativ. „European, Arghezi sparge falsul europenism" [24], scria B. Fundoianu, în 1925, de la Paris. Influența lui „curativă" asupra literaturii moderniste, susținea același apologet, s-a concretizat „în marea liberare pe care ne-a adus-o de falsul exotism (...), de falsul modernism". [25] Macedonski, Minulescu, Maniu, Davidescu *adoptaseră* tehnici, decoruri și atitudini moderne, mobilul acțiunii lor novatoare fiind voința de a fi *altfel*, de a trece drept *ceilalți*. Arghezi și-a *creat* un limbaj propriu, și l-a creat, asemenea lui Bacovia, din necesitatea interioară, din nevoia de a fi *el însuși*. La „ceilalți" domina voința de diferențiere. La el : voința de autenticitate. Cu mijloace menite să epateze, Minulescu reformulase, înainte de primul război, simțăminte ce mai fuseseră comunicate. Convingerea lui era că nu se pot spune „lucruri noi", deoarece „lucruri noi nu există", că poeților le rămîne doar să caute „forme noi pentru lucruri vechi". [26] Adrian Maniu practicase funambulismul liric și umorul lugubru avînd ca modele pe Laforgue și Christian Morgenstern. N. Davidescu afișase, cabotin, un gust pentru perversitate, atribuit mai tîrziu (1937) [27] gratuit, cu scopuri denigratoare, lui Arghezi. Toți trei s-au reconsiderat, în perioada interbelică, substanțial. Nu în același fel a evoluat Arghezi. El s-a „sporit" înnoindu-se, „zilnic", asemenea cerului, într-o poezie a sa, fără să se modifice. Varietatea de modalități artistice instaurate de „verbul" său sînt tot atîtea fețe ale eului său liric. La moderniștii fanatici, cu timpul cumințiți, avangardismele spectaculoase și intolerante sînt travestiri. Acestea și-au avut, negreșit, rolul lor în procesul de înnoire a lirismului românesc, prin lărgirea orizontului tematic, primenirea figurației, descorsetarea ver-

sului, prin desentimentalizare, dezacademizare, debanalizare ; însă prefacerile efectuate sub impactul lor au rămas, totuși, mai mult exterioare, afectînd esența poeziei în măsură mai mică decît instrumentele sale. Prin Arghezi, poezia românească a dobîndit, cum s-a spus, o altă limbă și o altă gîndire. „Cum am avut «limba lui Eminescu», — scria Vladimir Streinu, în 1936 — tot așa avem azi «limba lui Arghezi»“. [28] O limbă funcțională, trebuie precizat, cerută de gîndirea poetică. „Nicăiri, — observă, judicios, Pompiliu Constantinescu — d. Arghezi nu și-a strangulat inspirația, nu și-a mutilat viziunea lirică de dragul de-a inventa un limbaj exclusiv al poeziei, cum a sfîrșit mucenicul celui mai sublim și absurd vis, care a fost autorul lui «*Un coup de dés*»“ [29]. Poetul „psalmilor“ a gîndit existența într-o limbă care nu putea fi cea eminesciană pentru că sufletul său, un suflet sfîșiat, „faustian“ (Lovinescu), sufletul omului din secolul al XX-lea, nu era acela al umanității din timpul lui Eminescu.

Prin toate componentele, limbajul arghezian e negația banalității. Cea mai radicală și mai eficace, de la Eminescu pînă la el, neîntrecută după. Prin aceasta este Arghezi, de fapt, omologul lui Baudelaire, și nu doar prin instaurarea esteticii urîtului. Aidoma primului demiurg al noului lirism european, poetul nostru, fără a căuta obstinat originalitatea, fără a trăda sforțări în direcția aceasta, a sfîrtecat toate clișeele, a dinamitat stereotipiile, a restituit cuvintelor „harul“ originar, „holtei“, virginitatea primordială, candidă și sălbatică. „Arghezism“ a însemnat, în mintea multora, destul timp : „bube, mucegaiuri și noroi“, prin aceasta defăimătorii înțelegînd : existență degradată și expresie vulgară. Unii dintre admiratori chiar au afirmat că „poezia argheziană autentică, lipsită de orice ecouri străine“ [30] începe cu *Flori de mucigai*. Acest volum concentrează, într-adevăr, ceea ce este mai șocant în opera poetului, însă originalitatea de profunzime a celorlalte culegeri, în special a primei, nu e mai puțin consistentă. Arghezi a îmbogățit și înnoit vocabularul poetic românesc (cel prozastic încă și mai mult [31]) prin impunerea nu numai de termeni pînă la el tabu, ci și de alte vorbe fără acces, pînă atunci,

în literatură, recoltate din toate zonele și straturile limbii. Statisticile [32] înregistrează, în afară de vocabule și locuțiuni periferice : forme populare, multe regionale, în special oltenisme (*băniți* pentru baniță, *grăniți, mădulări, pălmi, trăsare, cucuvăi, nicovăi, împărecheate, părete, hășchii, hodaie, hodină, deșt, undelemn, zintîi, ușure, cîteștrei, fiescare, fitecui, p'ormă, niscai, fincă, beserică, dăsagi, popușoi, stei, cîștiuri),* arhaisme *(hrisov, slovă, stih, izvod, pururea, pravilă, pisanie, ohabnice, danii, ocini, bucoavnă, buchete, osîrdnic),* termeni religioși *(mătanii, stihar, hram, pomelnic, parastas, acatist, sfeștanie, sărindar, aghiazmatar, penticostar, sfeșnic, prescură, strană, smerenie, molitvelnic, sinod* etc.), neologisme *(crepuscul, stagnează, imponderabilă, atroce, impudoare, fantomă, aromă, sonoră, vastă)* — și s-ar putea adăuga cuvinte, expresii din limbajul familiar *(mă-ta, anapoda, haimanale, nițică, oleacă, zbeg, domnule, dumneata, dumitale, matale, s-a corlicit, măre, Doamne, fa, Mărie* ș.a.), din limbajul copiilor *(„mînca-o-ar mama", „mînca-o-ar tata", „cum te cheamă ?", „bătu-l-ar să-l bată !", „papă", stlică", „flică", „chie",* pentru scrie, *„chion"* pentru creion, *„măgădăule", „Bi-ba,* ba-ba / Li-ba la-ba ; Bi-bo, bo-bi / Ri-bo, robi ; Hu-hu, bu-bu / Bu-hu, huhu" etc.), din sfera cotidianului utilitar, prozaic *(pălărie, carîmb, ghete, bocanc, tichie, canapea* ș.a.), din aceea a produselor meșteșugărești *(mărgele, paftale, giuvaere, brățări, cercei, inele, mărțișoare, cristale, diamante);* din toate sferele existenței, de fapt. Nu lipsesc vocabulele create : *bucurată* („vrabia mea bucurată"), *mîndrită* („luași în luptă partea mîndrită, cu căldură, / A celuia ce astăzi însemni c-a biruit"), *mohîrcă, după prînzele, treiburicele, nefire, nevieți, nefemeie, descremenit.* Mai mult, însă, infinit mai mult decît prin lansarea de cuvinte noi ca atare, oricare ar fi sursa acestora, banalitatea e ucisă, în literatura argheziană, se înțelege, prin relațiile în care sînt puse cuvintele, prin „potrivirea" lor. Fără să împerecheze frecvent, ca Anghel sau ca Galaction, termenul neaoș cu neologismul, sau să asocieze, în versuri, cum o face în proză, cuvîntul religios cu cel vulgar, termenul savant cu alintarea copilărească, Arghezi are vorbirea în permanență proaspătă ; chiar ajungînd fasti-

dios, prin cantitate, precum în excesiv de numeroasele „copilărești", intitulate sau nu astfel, el rămîne încîntător în aproape fiecare bucată, considerată individual. Stilul său nu devine greoi niciodată, ca al lui Voiculescu, pe alocuri, în *Pîrgă*, prin abuz de regionalisme, de forme arhaizante, de cuvinte prea pietroase sau zgrunțuroase. „Slova" sa „făurită" ține în cleștele ei, aproape constant, „slova de foc", ce scapără scîntei și topește ariditatea.

Dacă, dintre poeții pe deplin realizați la data cînd el debuta editorial (revelîndu-și doar una dintre dimensiunile sufletului liric), Bacovia era modern și chiar precursor al unor modernisme viitoare, în ciuda uniformității limbajului, într-un fel tocmai prin aceasta, și prin ametaforism, Arghezi s-a văzut proclamat corifeul numărul unu al modernității literare românești grație unor proprietăți ale scrisului său, opuse. El nu anulează banalul, ca Bacovia, prin instalare într-însul și halucinarea privelиștilor sale ; îl suprimă, prin transcendare. Limbajul său excelează mai mult decît al oricărui scriitor român prin bogăție, noutate și varietate ; poetica sa e una eminamente metaforizantă, în înțelesul obișnuit, adică literaturizantă. Ea „unge rănile cu argint", alintă „zări" inventate („mincinoase"), face „fir de perle". Declarîndu-se în multiple rînduri, meșteșugar, Tudor Arghezi nu s-a ferit de „literatură" ; n-a căutat să producă iluzia de elocuție spontană, a dus chiar (asemenea lui Valéry) un veritabil război contra spontaneității, din care, după el, nu poate rezulta decît „lăbărțare", și l-a dus cu atîta patimă încît a ajuns să nege romanul *Ion*, cu înverșunare, total, sub cuvînt că ar fi rău scris. Ba chiar că nu ar fi „scris" în nici un fel ! „A scri ca domnul Rebreanu nu este cîtuși de puțin a scri" [33]. În idiolectul arghezian, a „scri" înseamnă : a adopta „un rol activ în spectacol, o atitudine în cuvinte", a declanșa un „ceva" care „să umble prin fundul cuvintelor, să le reînsuflețească, să le croiască un destin, să le stăpînească și să le comande" [34], a „substitui vieții materialelor în libertate o viață esențială, concentrată, compatibilă cu constrîngerile și disciplina artei" [35], într-un cuvînt : a literaturiza. În formularea poetului : a te „obrăznici pînă la artă". Cine nu

o face nu „scrie", ci... „zbiară" [36]. Ca oaia. Cu Liviu Rebreanu, evident, Arghezi a fost nedrept. Pînă la grosolănie. Pînă la obtuzitate. A zice despre întemeietorul romanului românesc modern că nu „scrie" și că, în consecință, nu e artist, e tot atît de absurd ca și cum ar spune cineva că nu „se obrăznicește pînă la artă" Arghezi. Autorul lui *Ion* e însă, firește, în alt fel artist decît poetul *Cuvintelor potrivite*. Și iarăși în alt fel — Bacovia. Ca orice scriitor, Bacovia „literaturizează". Însă deliteraturizînd. Literaturizarea argheziană e, dimpotrivă, una eminamente literaturizantă. Arghezi, în opoziție cu avangardiștii ce jurau pe dicteul automat, și-a asumat pe deplin condiția de „literator". A lăsat să se vadă clar că „slova de foc" e bine strînsă, în „cartea" lui, de către „slova făurită", și o cercetare meticuloasă ar stabili, aproape sigur, că nu există figură de stil pe care apologetul travaliului artistic să nu o fi întrebuințat. Cu eficacitate.

Epitetul arghezian, și, nu rareori, chiar termenul cu funcție doar denotativă, e „făurit" în aceeași măsură în care este incandescent. În consecință, cuvîntul e, aproape întotdeauna, atît în versuri cît și în proză, pregnant, neașteptat, surprinzător. Poetul lasă fiului, moștenire, „un nume *adunat* pe-o carte". „Adunată" e și „sudoarea muncii sutelor de ani". Cuvintele poetului au fost „ivite" din graiul țărănesc. „Frămîntîndu-le" și „storcîndu-le", „potrivitorul" lor le-a „strîns" „veninul". A „tors" otrava, „ușure", și a pus-o să „îmbie" și să „înjure".

Într-o clipă de descurajare, poetului îi pare că cerul și florile s-au „prăfuit" din orizontul său (s-au risipit ca praful). Cuiva îi miroase „hoitul" a miere și a tiparoase. Șesurile, în viziune argheziană, au „coaje". La fel, străzile. Plugul are „săcure" și „cuțit", cu care „rupe" pămîntul, „de la fund". Cîntărețul „ciupește" coardele alăutei, „scoboară" steaua în scripcă. „Blidul" său ar putea fi „învăluit" cu stele. Magii au „purces" după o stea. Pasul „purcede prin grădină". Lumea e „pardosită" cu lumină. „Beți de ceruri", oamenii „se leagănă". În universul „cuvintelor potrivite", cerul „se cleatină", „alto-

ieşte lumină pe pămînt", „frigul *străpunge* golanii", ploaia „bate", „bîntuie" castanii, vîntul „se scoală", „se scutură", luna îşi „aşază" discul pe „moşie", plopul e „răzimat în aer", biblicul Iosif figurează în „catastiful" Tatălui din cer, pieptul poetului este „*spoit* cu aur", iarba nouă „înţeapă" lumina, o plasă e „*constelată* cu mărgele", firmamentul „roieşte", Dumnezeu „înjură" — şi aşa mai departe. Unele dintre vocabulele citate dobîndesc în context încărcătură metaforică, însă chiar şi acelea ce nu fac decît să numească parvin, prin plasticitate, prin valoarea de sugestie, sau prin alte virtuţi, la condiţia artisticului insolit, de tip modern. Posibilităţile argheziene în direcţia deşablonizării sînt, în toate planurile expresivităţii, nelimitate, şi niciodată poetul nu „tăvăleşte prin cerneală" cuvinte scoase *tel quel* din „depoul de unelte sterpe" care este dicţionarul [37].

Cînd li se încredinţează funcţii epitetice, cuvintele argheziene izbesc, desigur, cu atît mai mult : fie prin puterea de concretizare sau diafanizare, fie prin stranietate, prin inedit. Steaua e „ageră", suferinţa : „încruntată". Condamnat să crească „îndoit", „psalmistul" vrea să piară, „crîncen şi scîrbit", în anonimat. Însoţitoarei pe calea ascezei îi cere să „mîne crîncen". Gustul cu care el s-a deprins este „otrăvit şi tare". Pentru „heruvimul bolnav", cerul e un blid cu lapte „amar şi agurid" ; nămolurile îi par heruvimului, „fierte, grele, de asfalt". În *Duhovnicească*, noaptea este „groasă" şi „grea", plopii sînt „cărămizii". În alte poeme apar „cocori albaştri", „stele albe", „soare alb", „acvilă albastră", „plopi vineţi", „salcîmi cu floare albastră", „curcubee negre" — şi exemplele s-ar putea înmulţi înmiit. Cea mai frecventă modalitate de investire a cuvintelor cu funcţie epitetică imprevizibilă e împreunarea substantivelor şi a verbelor cu adjective şi adverbe care, judecînd logic, nu le pot determina, şi, în genere, transportarea termenilor, în virtutea „logicii poeziei", care este absurdul, din sfera noţională proprie într-o alta, incompatibilă cu sensul lor obişnuit. Drept urmare, avem construcţii precum : „seara răzvrătită", „sufletul (...) şubred şi sărac", „acuarelă suferindă", „lavandă sonoră", „lacrima pribeagă", „fanaticii limbrici", „ilustrul animal", „hoţiile sublime",

„hoit păgîn", „pașnici și veseli asasini", „luna albastră", „noaptea de safir și lut", „odăjdii de brumă și soare", „șoimi de scrum și de nisip", „noaptea sunătoare", „silabe de lumină", „vorbele de ceață și răcoare", „puhoaiele de fum", „znopi de ochi galbeni", „garoafe de noapte, „carnea de abanos", „faguri de cer", „ciorchini de stele", „cădelnițî de izvoare", „...sînt singur (...) și pieziș", „să treacă (...) ră și curat". S-a observat, desigur, caracterul sinestezic al unora dintre sintagmele acestea. Prin alte asemenea alăturări insolite, poetul produce oximoroni [38] : „copac pribeag", „dulce amărăciune", „liniște sonoră", „lumină sumbră", „văpăile livide", „perlele lichide", „murmur de epitafe", „întuneric alb", „înserata dimineață", „fulger negru", „plasă caldă de răcoare", „izbăvește-ncet pedepsitor", „te-a-nfrigurat fierbinte pînă-n oase", „golgotă șeasă".

Cultivarea oximoronului și în general a expresiei și imaginii șocante, propensiunea spre insolit îl califică pe Arghezi „manierist", situîndu-l tipologic (însă nu integral) în apropierea concettiștilor și cultiștilor din secolele XVI—XVII. Anticlasică, estetica lui substituie frecvent, inclusiv la nivelul cuvîntului, naturalului artificialul, normalului și tipicului — bizarul și monstruosul. Natura cuvintelor e violată, în opera sa, nu numai prin exogamii deconcertante, dar, uneori, și prin schimbarea „sexului" ori prin trecerea dintr-o specie în alta. Femininele se masculinizează, și invers, sau capătă dublete de gen contrar, adjectivele se preschimbă în substantive, și viceversa ; apar plurale ciudate, substantive colective nemaiîntîlnite, adverbe derutante. Marmura devine „marmur", velurul : „velură", călimara : „călimar", zălogul „zăloagă", promoroaca : „promoroc", amiaza „nămiez" ; fluturii alcătuiesc „fluturime", cîinii — „cîinărie", ciorile — „ciorărime", gîndacii — „gîndăcărie", păduchii — „păducherie", ciorapii — „ciorăpărie", în fine, cititorii — „cititorime" * ; „vecia" se multiplică, generînd „vecii", „sumedenia" produce „sumedenii", omenirea — „omeniri" *, oamenii — „omenet" *, fertilitatea — „fertilități" ; omul are „oamă" (pluralizîndu-se, aceasta devine

* Apare numai în proza argheziană. (Vezi și fila următoare.)

„oamene“ *), șobolanul, „șobolancă“, hultanul, „hultancă“ *, păianjenul, „păienjeniță“, papagalul „papagaliță“, Fătălăul, ... „picioare domnișoare“ ; laptele e „agurid“ ; harul trece prin om, „razǎ“ ; mîna se poate întinde, „piatră“ ; „hîrtii“, cineva „n-are neam“ (nu are deloc) ; psalmistul cere Domnului un înger care să-i „bată *alb*“ din aripă. Deviat funcționează unele verbe. Brațul nu zvîcnește, ci e zvîcnit („brațul mi-l zvîcnește“) ; primejdia nu se iscă, este *iscată* („...caut și o isc“) ; cuvintele *sînt ivite* de către poet („...am ivit cuvinte potrivite“) ; ar putea fi și *iscusite* de el („le-am muncit, dar *nu le-am iscusit“)* ; unui cîine, gerul *„îi ustură* laba“) ; poetul „umblă“ *o potecă* ; în el „muncesc (nu „se muncesc“) aripi să-ncolțească“.

„Mînuitor“ al cuvintelor cum un altul mai iscusit nu există, Arghezi este, implicit, un „mîntuitor“ al lor, în înțeles blagian : un artist care le restituie „starea de grație“. Epitete dintre cele mai uzate își redobîndesc în versurile sale (ca și în proză, de altfel) forța semnificantă originară, ca urmare a așezării lîngă substantive cu care nu mai fuseseră însoțite. Ce poate fi mai comun în materie de calificative decît *mare, gol, greu, nou, vechi, sfînt,* și, totuși, cît de nebanale sînt aceste adjective, ca epitete, în formulări precum „marea rugăciune“, „marea ta poveste“, „marele ocol“, „zarea marei sterpe“, „firul mare“ („Orele și-au împletit / Firul lor cu firul mare“), „tăcerea cea mare“, „marele zugrav“, „grelele porunci și-nvățăminte“, „cîntecele grele“, „pămîntul greu“, „noapte grea“, „juni mai noi“, „plămădirea nouă a zmîrcului cu ceața“, „leacuri vechi pentru dureri mai noi“, „a mării veche dușmănie“, „vechile altare“, „zidul vechii uliți“, „carne veche și palidă de sfinți“, „țăria goală“, „focuri sfinte“, „stelele sfințite“, „sfînta bucurie“, „sfinte tremurături“ ! Alianțele originale revitalizează și adjectivele nume de culori, oricît de istovite. „Albele tipare“ ale trupului femeiesc, „turmele albe de azur și joc“, soțul poet în ipostază de „bou alb și nevinovat“, „albe fire de beteală“ ale nopții, „pădurile albe postume“, „umbra albă“, „jarul alb“, „soare alb“, „comorile albastre“, „cocori albaștri“, „țărmu-albastru al rîului de soare“, „flacăra albastră“, „iarba cerului albastră“, „bu-

boiul negru", „duda țîțiii neagră", „apele negre", „plopul negru", „vulturi negri", „șesul negru", „bujorul negru" (al Radei), „ceața sură", „gara cenușie", „beznă cenușie", „ciocan mut" nu sînt imagini de toate zilele, unele sînt chiar de zile mari.

Cîteva dintre construcțiile de mai sus încorporează, cum, cu siguranță, cititorul a remarcat, cîte două epitete. Procedarea nu-i incidentală, ci tipică, și nu sînt izolate nici tripletele determinative, sînt chiar foarte frecvente, ca, de altfel, și aglomerările de mai multe cuvinte cu valoare epitetică. Doar la Anghel, dintre predecesori, epitetele, determinativele în general, și orice alte cuvinte expresive, țîșnesc atît de impetuos, făcînd jerbe și jocuri de artificii. Ante- sau postpuse, determinativele sînt, în majoritatea cazurilor, aglutinate. Fie pur enumerativ ; „voință crîncenă și rece", „gingaș, curat și sfînt", „rînjite, scrîșnite și nerăzbunate", „eternă, rece, goală și silitoare", „alb neprihănit, pustiu și nesfîrșit", „virginal, candid și holtei", „întins, învins și mort". Fie prin parataxă asindetică : „cenușie, întreagă, liniștită, solitară", „rece, fragilă, nouă, virginală", „giganticul, molaticul vioiul", „neputincioase, somnoroase, putrede, slute", „cu scrîșnet, cu spaimă, cu jale". Efectul de insolitare sporește cînd epitetul dublu potențează o aceeași însușire („strălucitul curat mărgăritar", „frumoșii teferi", „cumplitul crunt efort") sau cînd unul dintre epitete îl intensifică pe celălalt („Palid așternut e șesul cu mătasă", „recea mea-ncruntată suferință", „necontenita mută a mea însoțitoare"). Uneori, și situația nu e o raritate, dubletele sau multipletele de epitete încadrează cuvîntul determinat, ridicîndu-l pe adevărate „socluri" [39]. Rezultă construcții de tipul : „Tare sînt singur, Doamne, și pieziș", „o neliniștită patimă cerească", „oțățitul întuneric tare", „fragedul sunet, dulce, lin", „mai dîrză voința și mai tare", „senină-n imitarea-i eternă, rece, goală", „plești piscuri, zvelte, drepte, rupte", „frumoșii teferi sumedenii de luceferi, plini de voie și de har". „Basoreliefurile" nu sînt formate doar prin substantive. Adjectivele, adverbele obțin și ele, poate, mai ales ele, loc privilegiat în frază, nu prin intercalare însă, în primul rînd, deși practicată cu notabile rezul-

tate : „Povară-acum cînd, vie, te-am pierdut", „Primind înfățișarea, treptat, a-nchipuirii". Un procedeu de reliefare, curent, este antepunerea : „tînăr, să le urci te-așteaptă", „ager, oțelul rupe de la fund pămîntul", „rotund, luna-și așază ciobul", „astîmpărată foamea și ispășită truda", „singuri, acum, în marea ta poveste (...)", „de folos ori nefolos, / El vrea-ntîi lucru frumos", „te-ai întors, aprinsă, cu una dintre ele". Postpunerea e practicată și ea, des, și cu tot atît de fericite efecte : „Ești visul meu, din toate cel frumos", „de o văpaie alta (...)", „un neastîmpăr altul îți întețise truda", „crescîndu-și puii cu idolatrie, băloși (...),", „primind mălaiul muced și-aprins cu țîrîita", „am cumpăra cu banii moșia mai degrabă". Un foarte frecvent mod al postpunerii (nu numai de adjective și adverbe) este hiperbatul : „o picătură slobodă de ploaie / Pe-o frunză a căzut, înveninată", „panglici au adus și funde", „zeci de boabe-n cioc, de mei", „fragedul sunet (...) / E-ntreg și nou, ca la-nceput, și plin", „stam unul lîngă altul, ca plopii mari, — și proști", „urechea lui (...) / Cu scamă s-a umplut, de mucegaiuri", „nu mai străbat destinul meu la pas, / Ci furtunos de-acum, și iute". Cu unele dintre aceste ultime exemple am depășit însă sfera epitetului.

Cum e firesc, forța de șoc inerentă tuturor constituenților artei argheziene acționează cu eficacitate maximă îndeosebi prin mijloace ținînd de artileria grea a stilului. Dacă epitetele și chiar termenii cu funcție, principial, doar denotativă, posedă virtutea de a insolita expresia, uneori deconcertant, punerea în funcție a unor mașinării ale logosului artistic mai complicate nu poate decît să producă efecte cu atît mai extraordinare. Nu neapărat superioare proporțional cu însemnătatea teoretică a figurilor utilizate, căci un epitet scînteietor eclipsează o metaforă fără incandescență, și chiar mai multe, dar, oricum, de mai largă rezonanță, în raport cu valoarea intrinsecă a fiecărei imagini. A fiecărei imagini considerate în context, mai ales. Metaforele *stricto sensu* sînt, aproape întotdeauna, remarcabile și izolat : „săgeata nopții", „țărîna vocilor străbune", „sufletul e-o sabie sticloasă", „trecutu-i spada descîntată", însă „puterea lor

întreagă" se exercită în acțiunea atribuită referentului. Căci metaforismul arghezian tipic este eminamente dinamic. Una e a spune „săgeata nopții", pentru a nu zice, banal, „noaptea", și cu totul altceva a revela cititorului că : „Săgeata nopții zilnic vîrfu-și rupe / Și zilnic se-ntregește cu metal". Analog se precizează, prin funcționalitate, valoarea operativă a celorlalte metafore citate, și a altora : „Aud țărîna doar a vocilor străbune, / Cum se desface, cum s-a desfăcut" ; „Sufletul e-o sabie sticloasă / Care trebuie trasă : / Să-i scînteie stelele-n luciu !" ; Trecutu-i spadă descîntată. / Ea taie inima-n felii / De bronz, de aur și agată". Multe dintre metaforele ce nu sînt, vorbind în termeni blagieni, decît *plasticizante*, luate în sine și pentru sine, devin, considerate contextual, *revelatorii*. Cele menționate sînt dintre acestea. Iată și altele : „Scumpă ! care-ai pus altoi / Gura pe durerea toată" (dacă poetul ar fi scris : „altoiul sărutului", imaginea rămînea doar plastică) ; „Femeie (...) înfiptă-n trunchiul meu : săcure" ; „... Cădelnițelor sufletului meu fierbinte (...)" ; (clipa e) „musca mută a timpului rupt" ; „Sufletul tău e parc de stîlpi, la rînd, / Cu statui albe, sus, pe fiecare" ; „Simțindu-mi spinii frunții ieșind cu răni prin păr (...)" ; „...prin gunoiul meu cel omenesc / Să treacă rază, ager și curat". Vrednice de ținut minte, unele cu totul admirabile, nu sînt, trebuie precizat, doar metaforele cu deschideri spre dincolo de văzut, „revelatorii". Veritabile giuvaiere se găsesc și printre acele ce doar numesc mai expresiv priveliști ale lumii fenomenale sau materializează abstracții : „Munte, cădelniți de izvoare", „pasul (...) codrilor de stele" ; „Steagul nopții, desfășat cu stele" ; „degetul tău cel mic (...) pipăia mierlele pe clape" ; „Plîngeri de viori și fluier cad în lac mărgăritar" ; „cădelnița de sus" (: soarele) ; „clopotele cîtorva pahare" ; „Să-mi fie verbul limbă / De flăcări vaste ce distrug (...) ; / Cuvîntul meu să fie plug / Ce fața solului o schimbă (...)" ; „cripta nopții cu candeli și peceți", „steaua cade, foc de pușcă". Oricît de splendide, însă, asemenea înfloriturі nu pot avea încărcătura lirică a figurilor încifrînd sensuri ale absolutului. Unele dintre acestea din urmă ar putea fi numite metafore hierofanice. „Grai al nopții", „cucuvaia" este „clopo-

ţelul Sfîntului duh" şi, implicit, prototip al sufletului care ştie că „trebuie să stea / De veghe, înarmat în sea" ; autoproiecţie, cu alte cuvinte, a idealităţii „psalmistului" : „O ! cucuvaia lui Dumnezeu, / Gîndesc c-ai fi sufletul meu !" Caracter hierofanic dobîndesc şi unele dintre metaforele plasticizante care, angrenate în complexul semnificativ, exercită funcţii revelatorii. „Împresurat de astre", Muntele Măslinilor : „cădelniţi de izvoare, altar de şoimi, sălaş de sori", devine, aşezat „în hotarul marilor mistere", „un semn de-a pururea putere / Al vieţii noastre cea fără de leac", *id est* : simbolul eternei aspiraţii niciodată satisfăcută, la desăvîrşire. Nu totdeauna sacrul i se revelă poetului prin „semne" şi, în consecinţă, nu toate hierofaniile din opera arghezian se declară în structurile metaforicului. Imaginaţia sacralizează, adesea, întreg domeniul profanului, identificînd, bunăoară, într-un peisaj rural „Ierusalimul" *(Icoană)* sau văzînd în fluturi şi gîngănii mesageri ai Tatălui şi luînd creşterea cucuruzului drept graiul Său *(Denie)*, deci hierofanizînd simplele reprezentări. În general, figuri de stil inferioare principial metaforei, precum comparaţia, personificarea, operează, în literatura lui Arghezi, şi nu în puţine cazuri, cu tot atîta forţă poetizantă ca metaforele. Cîteva comparaţii : „Sînt, Doamne, prejmuit ca o grădină / În care paşte-un mînz". „Te-ntrezării în stele, printre peşti, / Ca taurul sălbatec cînd s-adapă". „Prin aer, timpu-i despărţit de ore, / Ca de mireasma lor nişte garoafe". Pe prinţul din poezia omonimă, captiv, „gîndurile-l dor /, Ca nişte vulturi negri ce-şi aruncă / Între coteţe rotirile lor". Cîndva, „condeiul" are să „zacă", „uscat, ruginit şi frînt, / Ca o surcea, ca un crîmpei de cracă". Umbra „se risipeşte, parcă, din carul cu cărbuni, / Ce trece tras de-o gloabă nomadă şi beteagă". „Femeie răspîndită-n mine / ca o mireasmă-ntr-o pădure". „Sînt altoit cu visuri, ca un ocean cu stele". „Între atîtea inimi ce bat cu toate-n mine, / Ca nişte turle pline de clopote (...)". „Se umflă luna-n blid, fugară, / Şi dă din cer ca laptele pe dinafară". „Văzduhul mă ustură ca leuşteanul şi ceapa". În sfîrşit : „Cînd se vîră-n uşă cheia, / Parcă scrîşneşte femeia, / Pătrunsă, despletită / Şi neistovită". Personificări : „Rece, fragilă,

nouă, virginală, / Lumina duce omenirea-n poală". „Lumina-și cară-n matcă nămolul alb al cetii". „Luna-și mînă lin păunii / Pe întinsu-i așternut". „Noaptea întinde scoarțe, plocate și covoare, / Urzite cu zigzaguri și cu chenar mărunt". Unele dintre poemele argheziene cele mai original magistrale, *Prigoana, Belșug, Între două nopți, Duhovnicească, Blesteme, Triumful, De-a v-ați ascuns, Psalmistul,* sînt alcătuite, în cea mai mare parte, atropic, ametaforic, doar din reprezentări, rareori întărite prin vreo metaforă plasticizantă, ca aceea din prima strofă a *Belșug*-ului : „Cînd îi privești împiedicați în fier, / Par, el de bronz și vitele-i de piatră", sau, precum tot acolo, de vreo personificare : „Luna-și așază ciobul pe moșie". Doar prin derulări de priveliști, poetul creează atmosferă de teroare apocaliptică, de metafizică spaimă și consternare, spectacole ale despărțirii de lume sfîșietoare, tablouri de neuitat ale dezagregării cosmice sau, dimpotrivă, nu mai puțin memorabile scenarii de geneză, de „început de leat" ; construiește, adică, tot atît de masiv și durabil ca atunci cînd manipulează expresia metaforică. În înțeles larg, desigur, stilul nu are neapărat nevoie de figuri, spre a dobîndi sarcină metaforică, metafore fiind poemele în totalitate, aici însă e vorba de metaforismul *stricto sensu*. În expresie ideală, metaforismul arghezian înfăptuiește mai mult decît omologări : transsubstanțieri. Asemenea parfumului rustic din *Inscripție pe o casă de țară,* care „preschimbă inimile-n flori", „harul" poetului transformă, în metaforă, o anumită materie în alta, cu proprietăți opuse : „...frămîntate (cuvintele) mii de săptămîni, / Le-am prefăcut în visuri și-n icoane (...) / Veninul strîns l-am preschimbat în miere (...) / Am luat cenușa morților din vatră / Și am făcut-o Dumnezeu de piatră (...) / Din bube, mucegaiuri și noroi / Iscat-am frumusețí și prețuri noi". „Biciul răbdat se-ntoarce în cuvinte", spre a izbăvi, pedepsind „încet", „odrasla vie" a crimelor milenare. De remarcat că, așa cum comparațiile nu sînt întotdeauna construite prin „ca", metaforele rezultă uneori din combinări de cuvinte cu totul inuzitate, precum, îndeosebi, în acest ultim citat, unde metaforica primă prepoziție rezumă un întreg discurs narativ. O altă metaforă na-

rativă, mai puțin complexă, avem în poezia *Din balcon*, în care „cîntarea face ramuri". Paradoxal compusă e și metafora „un greiere de om", din *Un plop uscat*, al cărei înțeles se dezvăluie doar în context : „Un greiere de om stă-ngenunchiat / Cu cobza-n rugăciunea ei". „Greiere de om" înseamnă, prin urmare, cobzar.

Plasticizantă sau revelatorie, metafora arghezian comprimă, adesea, pînă la axiomă enunțuri care în formulări mai explicite ar genera strofe și poeme întregi și totodată, în numeroase cazuri, se integrează, asemenea unei piese într-un sistem tehnic, în formațiuni imagistice cu finalități imposibil de prevăzut cînd nu li se cunosc toate componentele. Imagini care ca entități autonome pot fi doar admirabil de frumoase, indimenticabile, devin, prin funcțiile obținute în complexul aparaturii lirice, organe ale unei gîndiri poetice de speța celei din „cartea cărților". Nerămînînd simple „imagini" : cristalizări (magnifice) ale văpăilor inspirației, adică, la urma urmei, ornamente, ele se transformă în emițătoare de raze Röntgen, menite să lumineze esențe invizibile, structuri universale îngropate în fenomenalități disimulatorii. Unde cititorul distrat sau cu idei preconcepute nu vede altceva decît figuri de stil —, asemenea „domnului" care citește cartea scrisă de „rob" fără a bănui în cuvinte, întors asupra lui „biciul" răbdat de către acei ce scriau cu sapa — sînt adeseori intuiții răscolitoare. Aglomerînd imaginile paratactic sau încatenîndu-le hipotactic, coordonîndu-le și subordonîndu-le complex, nu o dată derutant, încorporînd metafore în comparații, și în alte metafore, multiplicîndu-le, homeric, cînd în derulare plană, cînd concentric și în vîrtej, fixîndu-le în metafore totalizatoare (sau, în orice caz, în ansambluri semnificante), poetul creează mai mult decît magistrale tablouri sau spectacole : viziuni. Mai propriu-zis : vedenii. Realmente, „cîntarea" lui „face ramuri".

Se credea oare Arghezi, sau năzuia, ca Rimbaud, să ajungă „voyant" ? Deși unele declarații de-ale sale, bunăoară cele din *Ars poetica*, și chiar cele din *Testament*, transcrise, amintesc oarecum, de scrisoarea freneticului „văzător", o „iluminare" obținută prin „dereglarea tuturor simțurilor" nu putea fi decît refuzată de poetul

nostru, spirit perfect echilibrat, cu întreaga ființă. Făuritorul român de „frumuseți și prețuri noi“ s-a declarat, totuși, „vraci“ :

Am un bazar de zări și firmamente
De cioburi noi de lună și planeți.
Aștri defuncți atîrnă de pereți,
Împărecheați cu zeci de instrumente.

„Vraciul“ arghezian nu e „alchimist“ doar, ca poetul însuși, în reprezentarea criticilor, ci magician :

Un semn, și tîmpla cerului se-apleacă.
Un semn, și uraganul s-a trezit.
Un semn, și neamuri noi s-au zămislit !

Instrumentul magiei sale, adevărată demiurgie („Pot frămînta din tină și scuipat / Un nou Adam...“), nu-i însă întotdeauna metafora, am spus-o. Pentru a efectua transferuri de proprietăți ontologice, pentru materializarea irealului și diafanizarea sensibilului, pentru vaporizarea solidului și solidificarea etericului, pentru corporalizarea sonorului și muzicalizarea olfactivului, pentru mineralizarea vegetalului și carnalului și convertirea anorganicului în floral, pentru provocarea de fuzionări ale văzutelor cu cele nevăzute, vrăjitorul de cuvinte mobilizează, după necesități, toate figurile stilistice, sau se dispensează de ele, lansînd numai reprezentări. Nu e reprezentare doar (urmată, adevărat, de comparație, și încă de una sinestezică) faimoasa extraordinară imagine din *Morgenstimmung* :

Cîntecul tău a umplut clădirea toată,
Sertarele, cutiile, covoarele, — ?

Sau aceea, din *Chemarea*, a firului de iarbă, în permanentă relație nemijlocită cu cerul :

El e de felul cerului înalt,
Care șoptind îi spune și-l învață — ?

Nu simple reprezentări compun teofanicul peisaj din *Denie* ?

Cu și fără figuri, poetul umple pămîntul de cer, transcendentalizează pămîntescul, și, cînd nu se descom-

pune, în convulsii apocaliptice, lumea terestră este, în viziunea sa, un tărîm sofianic. „Păstrînd cu turmele pămîntul", străbunii din epoca transhumanței „vieţuiau cu zarea la un loc" și „se simțeau acasă în cer, ca-ntr-o odaie". În *Miez de noapte*, „stelele deșteaptă nucii", „sumedenii de luceferi" scapără pe „pieptarul" cerului, firmamentul e acoperit de „iarbă", care „înflorește" și „tresare". Poetului îi „atîrnă la fereastră / Iarba cerului, albastră, / Din care, pe mii de fire, / Curg luceferii-n neștire ". În „călimarul" său „cad genele lui Dumnezeu". Chipul divin a fost „întrezărit" de „psalmist", cîndva, în „oglindirea unui drum de apă", „în stele, printre pești". Domnul sălășluiește în făpturi. Fluturul îl „leagănă spre cer", purtat în „sîn", și tot astfel mierla, care înghite fluturele. Poate să ia și chip de om. Zidindu-și casă, țăranul instalează într-un „ungher" al ei „un pat adînc, cu perinile moi", oferit lui Isus, dacă, „voind să mai scoboare, / Flămînd și gol, va trece pe la noi". Doritor să comunice cu absolutul direct, poetul cere „Părintelui" să-i trimită „din cînd în cînd cîte un pui de înger". Acest „semn al depărtării" îi va apărea, în *Denie*, multiplicat, sub înfățișarea zburătoarelor minuscule :

Seara stau cu Dumnezeu
De vorbă-n pridvorul meu.
(...)
Îmi trimite danie
Cîte o gînganie,
Paianjeni pe sanie
Sau pe o metanie.

La ceasul nocturn al marilor liniști, Domnul însuși se pogoară pe pămînt, pe care își așterne pat de hodină :

Din perinile munților, la rîul lat
Dumnezeu și-a așternut pat
Și s-a culcat.

Domnul oștirilor catadixește să descindă, cu tot alaiul ceresc, pînă și în mizera infirmerie din „casa morților", spre a transfigura decesul unui „tîlhar" :

La patul vecinului meu
A venit az-noapte Dumnezeu.
Cu toiag, cu îngeri și sfinți
(...)
Ei au cîntat din buciume și strune
Cîte o rugăciune,
Și au binecuvîntat
Lîngă doftorii și lîngă pat.

„Sfintele sale scule" nu disprețuiesc noroioșii tuberculi ai cartofilor (*Har*).

Arghezi, a observat G. Călinescu, „nu e propriu zis un metaforist" ; în orice caz, nu „în sensul comun" ; „taina" artei sale „stă într-un spirit de relație imens în cadrul unei viziuni totale a universului de forme". Metafora lui este „metamorfoză" [40]. Metamorfozele operate de poet pot fi, desigur, simple aparențe — „minciuni" —, precum cele rezultate din aventurile apei, iarna, cu aerul :

Apa face minuni
Și soiuri de minciuni.
La jghiaburi, burlane și ciuturi :
Vergele, **mărgele și ciucuri.**

sau precum autumnalele schimbări la față ale frunzelor :

Frunza cînd moare
Se face floare.
Au adunat lună și lumină
Pomii-n' grădină
Și scutură floare.

Ați fost niște trupuri
Și v-ați făcut fluturi.
Nucule, suflete scuturi.

însă nu în puține cazuri, ba chiar în cele mai multe, ele comunică intuiții ale „unității profunde și tenebroase" a lumii. Cînd nu revelă sacrul infuzat în profan, imaginarul arghezian semnalează osmoze, aliaje, interferări, substituții ale formelor și stărilor materiei, paradoxale, „corespondențe" tulburătoare sau stupefiante. Rădașca

(„vaca lui Dumnezeu“) e „vopsită cu faianță“ și aripile ei sînt „coji cu căptușală“. Ochii lui Zdreanță, cîinele, sînt și ei, „de faianță“. Gîngania dintr-o poezie neinclusă în nici o culegere *(Îndoială)* e „întocmită ca un giuvaer“, purtînd „o platoșă de smoală și de fier“ și fiind „încondeiată cu cinabru“. Papagalul Coco se crede născut din melci, „cu care linia mea de profil poartă o asemănare“ *(Ce-ai cu mine, vîntule ?)*. „Nemișcat în linia undei“, „peștele roșu“ din acvariu „înfățișează munca inspirată a miilor de bijutieri și zugravi neștiuți, care au luat parte la făurirea făpturii lui de carne minerală, hrănită cu străluciri și adăpată cu luciu“ *(Peștele roșu,* în *Scrieri,* 8). O fetiță *(Domnița)* „se stropește cu fum de parfum“. Pentru compunerea „versurilor de seară“, poetul a răscolit „pulberi de fum“. În fine, ochii omului, „bijuterii“, concentrează în ei flăcări de nestemate și sticliri astrale :

În pleoape, ca petala de floare de gutui,
E un smarald și nu e, e de safir și nu-i.
Ce amintiri de noapte, rămase din Tărie,
Căzînd pe-o dîră lungă, de aur, dintre stele,
S-au închegat la tine în două peruzele,
Domniță-al cărei zîmbet mă tulbură și-ngheață ?

Chiar atunci cînd recurge doar la comparații, Arghezi nu stabilește întotdeauna simple asemănări : adesea, revelă identități, afinități sau aderențe obiective. Crusta gîngăniilor sau ochii patrupedelor nu sînt „de faianță“ sau „de fier“ în sens literal, însă conțin minerale, tind spre metalic. Pleoapele nu sînt petale, și nici petalele pleoape (ca în *Lingoare,* ale nuferilor), dar funcțiile îndeplinite atît de către unele cît și de celelalte sînt analoage. Fără să fie pietre prețioase la propriu, ochii omenești scînteiază ca acestea și ca stelele, și n-ar putea-o face dacă n-ar poseda ceva existent, atît în nemărginirea albastră cît și în adîncurile subpămîntene. Tot astfel, cînd, în *Flori de mucigai,* atribuie mîinii „gleznă“, brațelor „pulpe“, nasului (în *Icoane de lemn*) „buric“ (nasului pisicesc, pentru a-i servi la pipăit, pisica neavînd degete și, în consecință, nici „burice“ la ele), cînd vorbește de un „braț gîngav“, o „minte peltică“, poetul nu asociază

termenii arbitrar, asemenea suprarealiștilor ; operează doar transferuri de însușiri sau potențează expresiv, în limitele posibilului, la scară cosmică. Alcătuiri și procese aberante, absurde, imaginează doar, fie în scrierile cu caracter satiric, fie în cele fantastice, nici acolo, de regulă, gratuit.

„Minciunile" chiar învederează realele conexiuni și intercondiționări cosmice, frunzele prefăcute, toamna, în flori condensînd realmente, în galbenul lor bolnav, „lună și lumină", formele apei înghețate fiind „minuni" cu adevărat, ca produse ale nemărginitei puteri a naturii. Cu cei „opt mii de porumbei" așezați pe o căpiță *(Joc de chiciuri)* s-a pogorît efectiv în lume „întregul Duhul Sfînt", imaculata zăpadă fiind, literalmente, o întrupare a „duhului" atoatefăcător din natură.

Cum am specificat și în *Opera lui Tudor Arghezi* (1965), spiritul arghezian, gîndind existența total, în imagini, vede în toate modurile ei avatare ale aceleiași substanțe, cosmice, doar diferit structurată de către aceleași principii, întocmai ca apa, care „face minuni și feluri de minciuni". „Sămînța lui Dumnezeu, lumina, — scria Arghezi, comentînd piesa Hagi-Tudose — încolțește în luceferi ca și jos de tot, în glodul rînced al ulițelor străbătute de vite." [41] Cartofii ce putrezesc în pămînt, „cu cîrtițele la un loc", și „cu coropișnița și rîmele", sînt fulgerați de „har" asemenea vergurei nenuntite. Vizionarismul poetului nostru fiind, pe de altă parte, maniheic, în expresie creștină, universul apare, în opera sa, ca teritoriul unei eterne confruntări între principiul binelui, al vieții : lumina, și acela al răului, al morții : întunericul. Toate cîte există sînt combinații diferit dozate ale emanațiilor acestor principii, care, neputînd acționa, sau exista măcar, decît prin reciprocă negație, se resping și se întrepătrund în perpetuitate. Lumina triumfă în tot ceea ce e solid, trainic și vertical ; întunericul, din contră, domină în ceea ce apare ca negația solidului și permanentului și refuză verticalitatea. Aurul, metalele nobile în general sînt lumină concentrată, solidificată. Conținînd lumină și ele, în tije, în frunze și mai ales, vizibil, în delicioasele calicii, florile sînt omoloagele mineralelor incoruptibile, în

regnul vegetal. Prin verticalitate, florile, plantele, copacii năzuiesc să se înalțe la cer, avînd prin aceasta asemănare cu păsările. La antipodul aurului se găsesc noroaiele, zmîrcurile, tot ce e umed la modul impur, tot ce e tenebros și purulent. Apa limpede nu e opusul soarelui, al focului ceresc, nici a cerului însuși. Este, dimpotrivă, tocmai mediul terestru al aștrilor ; cer coborît pe pămînt. Matricea pămîntească a luminii. Florile, vegetația în totalitate, păsările, dobitoacele, oamenii n-ar putea dăinui fără ea. Relativ la dobitoace e de precizat că scriitorul, deși alcătuite orizontal, le iubește și chiar le adoră. Căci, în felul lor, tind spre verticalitate și, în orice caz, nu vor niciodată, ca o seamă de oameni, să treacă drept altceva decît ceea ce sînt. Animalele, scrie Arghezi, au „meritul sacru al invariabilității". „Un cîine va fi întotdeauna un cîine și un cal va rămîne cal toată viața." [42] „Porcul își păstrează firea și caracterul fără să și le ismenească, măgarul e un om de treabă, șarpele a fost numai în metaforă încălzit la sîn". Nici un animal „nu iese din personalitatea lui ca să ți se facă plăcut". [43]

Oroare, una metafizică, îi provoacă lui Arghezi tîrîtoarele, în special acele ce proliferează în „umezeala din întuneric", în necurățenie : guzganii, viermii, limbricii, rîmele, șerpii — sau, în *Poarta neagră,* cu vorbele scriitorului însuși : „urechelnița fugace și febrilă", „gîndacul de umezeală", „broasca oloagă", „melcul imberb", „plosnița cu tîrtița ardeiată de o putoare grasă", „unsurosul păduche" [44] — și oamenii care le seamănă. Asemenea vietăți compun, în viziunea sa, o faună „drăcească". Sînt întruchiparea infernalului sordid, a diabolicului abject. Mai oribilă încă decît ele e însă musca, imaginea impostorii. Acest „meschin vultur cu ciocul moale și cu capul de ață neagră" [45], caricatură scîrboasă, e „rușinea creației și umilința lui Dumnezeu, care a dat viermilor aripi" [46]. Zburînd ca „porumbelul Sfîntului Duh", jigania „flocoasă, vînătă, ofticată, cu ochii de zer mucegăit", este, în realitate, „sufletul corcit cu diavolul" [47]. Principiile contrare acționînd, bineînțeles, și în om, e normal ca portretistica arghezian satirică să fie o colecție de monstruozități zoomorfe (sau mecanomorfe, întrucît fixitatea e negația vitalului), și de organe anatomice, iar

cea encomiastică să aureoleze figurile, hagiografic. Împreună cu fabuliștii, printre care de altfel se numără, scriitorul nostru crede, și o spune lămurit, că „omul e adesea o reproducere a unui animal dintr-altă specie decît a lui". O seamă de inși „reprezintă direct gorilul, cimpanzeul, cinocefalul" ; alții, „fără să fi avut în ascendența lor (...) porci", îi „evocă de la prima vedere și fără nici o figurație tendențioasă". În „ochii întunecați ai pizmașului, care, neavînd curajul să asasineze, mușcă", e prezent șarpele. „Subsecretarul cu ghiozdan" este omologul „gîndacilor bruni", ce „fug de lampă cu cîte un ou îndărăt". Cutare domn, „corect, priceput în muzică și pictură" are „aderențe cu șobolanii" [48]. După înfrîngerea armatelor hitleriste pe Volga, baronul von Killinger pare „un șoarice, scos din apă fiartă, de coadă" [49]. Lacom, un prelat îi apare scriitorului ca „un venerabil intestin gros" [50]. Făptura unui bătrîn libidinos „a luat forma (...) unui singur organ" [51]. Și așa mai departe. „Omul netrebnic" acționează „repetat în fețe multe, de la șarpele spîn la șarpele flocos, de la vierme la rîmă, mușiță, larvă și lindin" [52]. Iată, dintre nenumăratele ce ar putea fi amintite, și (doar) un specimen de ființă reificată. Prezidenta unei mișcări feministe, „domn feminin", se purta cu libertatea de ținută a unui cuier de dindos, care primește în grabă tot ce se anină de cîrligele lui, servite de un picior cu labe" [53]. În ontologică opoziție cu făpturile infernale, divers teratologice, omul de ispravă, de la umilul tocilar și anonimul „culegător de semne" la creatorul genial, aparține, în temeiul etosului arghezian, tărîmurilor în care se rotesc sorii. Provocînd prin învîrtirea pietrei rotunde safire, smaralde, ametiste, „focuri de diamante", tocilarul pare Domnul Savaot, împrăștiind constelații :

„Nu se văd stelele pe cer ? Cum să fie văzute ? Azi-noapte, tocilarul a tîrît, cu o prăjină cu cîrlig, perdeaua licuricilor după el, a mototolit-o și a vîrît-o în cutia lui dintre roți. Le dă drumul la cîte una, la cîte zece, la cîte o sută și o mie, ca la niște albine aprinse, dintr-un stup din vatră. Polenul constelațiilor s-a grămădit ca o făină de jar în cureaua și în roata lui cea mare, și scapă și se întoarce." [54]

Un demiurg e și zețarul, căci, „refăcînd manuscrisele în plumb", adaugă universului obiectiv lumea închipuirii, scrisă ; face „din miezurile noastre dumicate cu vîrful penei și așezate unele-într-altele și amestecate (...) cărți și biblioteci" [55].

Meșteșugurile fiind, în înțelegerea lui Arghezi, de obîrșie divină, și artele apărîndu-i ca, în ultimă instanță, meșteșuguri, nu e decît normal ca artiștii care lucrează „dumnezeiește" să fie, și ei, divinizați.

„Cu toate că și-a pus mîinile pe piept și capul pe pămînt abia în zilele noastre, — zice poetul nostru despre Ibsen — el se amestecă parcă de la început cu fabula miraculoasă a vieții.

În personagiile lui șoptește, ca-n scoicile de sidef din nămolurile granitice, vocea care a vorbit o singură dată, atunci cînd spiritul lui Dumnezeu se purta peste ape (...). Același accent ca-n ecoul munților, ca-n vuietul talazelor, ca-n blestemele cîntate ale vîntului și ca-n Sfintele Scripturi." [56]

Acesta e metaforismul arghezian !

Revenind la arta formulării, originală nu e doar sintaxa lui Arghezi, ci gramatica sa în totalitate. S-au semnalat [57] particularități ca preferința pentru formele scurte ale pronumelor posesive și ale conjuncțiilor, manipularea liberă a tuturor termenilor de legătură, ca și a pronumelor relative, — și s-ar putea adăuga altele, precum felurite inversiuni („zicu-mi", „cuprinde-le-vei", „te iată") sau schimbarea diatezelor verbale, menționată. Radical, însă, revoluționarismul stilistico-lingvistic arghezian a operat, evident, în planul sintactic. Că proiecție a structurii mintale, acest plan și-l integrează, de altminteri, pe cel morfologic, modelat în funcție de necesități. Factorul structurant specific fiind, și în procesul cristalizării stilistice a viziunilor, „spiritul de relație imens", fraza arghezianâ, întocmai ca imaginea, va excela, singularizîndu-se, prin imprevizibilul încatenării diverselor componente. Prin definiție, fraza poetică își articulează părțile altfel decît cea uzuală și nu există scriitor, nu numai de versuri, care să nu lege cuvintele altfel decît în enunțurile comune. Orice poet, cînd hotărăște pozi-

țiile în frază ale cuvintelor și ale propozițiilor urmează și o ordine emoțională, nu una logică doar. În limitele, însă, ale unor convenții. Arghezi le-a sfărîmat. Cum ? Asemenea, parțial, lui Mallarmé, prin dislocări sintactice, prin intervertiri, prin elipse, prin condensări, însă în cu totul alt spirit. Stéphane Mallarmé a instaurat poetica irealizării. O poetică ce urmărește, potrivit observației lui Blaga, „tabuizarea" obiectului [58]. Toate operațiile poetizante, de la repunerea în circulație a unor termeni arhaici uitați, a unor forme gramaticale demodate, și de la întrebuințarea cuvintelor în altă accepție decît cea consacrată, pînă la distanțarea, uneori, enormă, a subiectului de predicat, a prepoziției de substantivul sau pronumele introdus, a determinantului de determinat, au drept scop generarea de imprecizie, obnubilarea referentului, deconcretizarea sensibilului, proiectarea imaginilor în sfere de pură idealitate. Și ezoterizarea limbajului, implicit. Ținînd de domeniul sacrului, poezia trebuie, după acest pontif al ei, să se învăluie în mister, spre a rămîne inaccesibilă profanilor. Vorbirea mallarméană va fi, în consecință, simultan, eliptică și perifrastică. Eliptică, spre a se constitui într-un instrument de comunicare cît mai laconic ; perifrastică, pentru a nu spune lucrurilor pe nume. Pentru a evita spulberarea farmecului prin numirea obiectelor, care se cer doar sugerate.

Sterilitatea, potrivit decriptării efectuate de E. Noulet, exegeta cea mai tenace a textelor mallarméene, decriptare adoptată și în lucrări de uz didactic [59], nu este, în „sonetul lebedei", doar „ce lac dur", ci

> Ce lac dur oublié que hante sur le givre
> Le transparent glacier des vols qui n-ont pas fui,

lac pe care

> Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui
> Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre.

Nucleele nominale ale strofei sînt încadrate opulent de felurite determinative. Nu în scopul, însă, al precizării sensului, ci, din contră, al obscurizării lui. În loc de a spune, lapidar, că lacul înghețat va fi despicat de către

inefabilul „azi", poetul înfășoară cuvîntul central, „lacul", într-o dantelărie de imagini. În a doua strofă, modul eliptic și cel perifrastic fuzionează și mai intim, cu efecte ermetizante sporite :

> Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui
> Magnifique mais qui sans espoir se délivre
> Pour n'avoir pas chanté la région où vivre
> Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui.

„Un cygne d'autrefois" vrea să zică (în interpretarea menționată) : o fostă lebădă, o lebădă care, nemaizburînd, și-a pierdut identitatea ; „magnifique" : „qui fut magnifique" ; „se délivre" : „tente sans espoir de se délivrer". „Le région où vivre quand..." etc. este „azurul". „L'ennui" : nemulțumirea de banal, stimulatoare de „zboruri". Constant, deci : sau cuvinte-cheie care se cer explicate, „traduse", sau, invers, perifraze pentru cuvinte-metafore, absente. Șaradă !

Considerînd, și el, poezia drept ceva sacru, chiar divin („o stare religioasă a sufletului nostru", care, „indiferent de credință (...) și pe deasupra dogmelor și marginilor și variațiilor de credință, afirmă blînd și primește dulce prezența lui Dumnezeu în frumusețile suave ale existenței" [60], Arghezi n-a crezut nici o clipă, în toată lunga-i existență, că, spre a nu fi expusă profanării, ea ar trebui apărată de înțelegerea vulgarizatoare a „omului de rînd". A pledat, dimpotrivă, pentru atragerea către frumosul artistic a cît mai multora, a țăranilor inclusiv, care, „aristocrați" în felul lor („acești aristocrați ai brazdei" [61]), aveau, după opinia sa, de vreme ce își creaseră o atît de splendidă artă proprie, sensibilitatea suficient de rafinată pentru a recepta adecvat chiar și poezia lui Baudelaire. [62] Pe de altă parte, înfometat de „nisip și lut" (*Psalm* : „Ca să te-ating..."), de concret, el nu operează, în creație, derealizări. Caută, dimpotrivă, și izbutește, să dea imaginii, în cuvînt, cea mai mare concretețe posibilă. Departe de a utiliza vocabule cît mai în măsură să îndepărteze imaginile de simțuri, le cultivă tocmai pe cele în stare să turmenteze simțurile. „...m-a posedat intenția de-a împrumuta vorbelor însușiri materiale, așa încît unele să miroasă, unele să supere pupila prin scîn-

teiere, altele să fie pipăibile, dure sau mușchiulate sau cu păr de animal". [63] Spre radicală distincție de Mallarmé, mucenicul unei arte aristocratizate prin cerebralizare, plebeul autor al *Testamentului* și-a aristocratizat scrisul fără a stoarce din el sevele graiului străbun „cu-ndemnuri pentru vite", ba chiar injectîndu-i-le pe cele mai tari. Om „gotic", în (din nou) terminologia lui Blaga, francezul proiectează sensibilul în amețitoare sfere abstracte, în „transcendența goală". Emulul său din spațiul danubiano-carpatin, om „răsăritean", procedează invers : coboară „transcendentul" în materie. În termeni arghezieni, cel dintîi dizolvă lucrurile în Dumnezeu, omologat cu neantul ; al doilea umple de prezența lui Dumnezeu, pe care nu și-l poate reprezenta ca pură virtualitate, „frumusețile suave ale existenței". Misticism laic, intelectualist, ateu, protestant, în primul caz ; panteism de tip oriental, cu o tentă românească și țărănească, în al doilea. Sintactic, spre a intra în sfîrșit în sintaxă, „năzuința formativă" inerentă stilului arghezian funcționează, din punct de vedere tehnic, analog pînă la un punct celei ce structurează „discursul" lui Mallarmé, însă, dată fiind diferența vectorială, cu efecte sensibil diferite. Dificil uneori, limbajul lui Tudor Arghezi nu este niciodată sibilinic. Punctuația chiar, în scrierile sale, atestă preocuparea constantă de a da maximă claritate mesajului, fără a-l degrada. Spre distincție de marele ermetic din Rue de Rome, econom cu semnele de punctuație pînă la avariție, meșteșugarul din Mărțișor e mai darnic în această privință decît oricare alt scriitor român, și atît de scrupulos încît poate fi socotit, după Caragiale, al doilea „Moș Virgulă".

Vizionar, metaforismul poetului nostru nu tabuizează obiectele. Le transfigurează prin, îndeosebi, integrare în universalitatea sensibilului. Mutînd părțile de propoziție din locurile lor stabile, intervertind membrele frazei, „noul Eminescu" n-o face pentru a provoca ceață artificială în jurul nucleelor semantice. Finalitatea diverselor derogări de la normă este tocmai potențarea cuvintelor esențiale, grele de sensuri, reliefarea propozițiilor care fac enunțul cît mai percutant. Chiar dacă nu în toate cazurile antepunerile și postpunerile insolite, tmezele,

feluritele inserții dislocante și alte procedări originale scot neapărat semnificanții majori în prim-plan, construirea frazelor în acest mod inculcă stilului tensiunea atît de specific argheziană, observată de Ralea, în virtutea căreia cuvîntul, „totdeauna încordat", ieșit dintr-o colosală „rezervă inițială de forță", „pornește încărcat ca un cocoș de pușcă" [64]. Violări ale canoanelor topice se produc mai cu seamă în poemele scrise în vers regulat, impuse fiind, cel puțin în majoritatea cazurilor, de rigorile prozodice, și efectul este evitarea, și pe această cale, ca pe atîtea altele, a monotoniei inerente tăcănitului uniform al cadențelor mecanice. Căci poetului nostru îi repugnă monotonia, ca și orice alt mod al banalității, considerînd-o „scleroză" [65].

Cercetările asupra sintaxei argheziene întreprinse atît de literați cît și de lingviști [66] acordă, pe drept cuvînt, un primordial interes topicii, semnalînd, ca fapt eminamente caracteristic, încălcarea ordinii stabilite a succesiei propozițiilor în frază. Nu o dată, secundara atributivă, în loc de a urma imediat substantivului determinat, cum e normal în limba română modernă, e așezată, ca în franceză și germană, și ca în textele românești cele mai vechi, după predicatul regentei : „Un deget cerul fericit l-arată, / Care de stei fusese cunoscut". „Tăcerea vocile și le-a pierdut, / Care-o făceau pe vremuri să răsune". „Ascultă (...) calul că-i nechează, / Care prin adieri l-a cunoscut". „Că mîna îți arsese, cu care-ai scormonit (...)".

Uneori e intercalată între predicatul regentei și un complement al său : „Ai bănuit că platoșa-i pătată, / Pe care odihniseși, cu rachiu". Alte dăți, inserții inuzuale (complemente, elemente predicative suplimentare, apelative etc.) separă substantivul de atributul principal sau de propoziția atributivă : „Port în mine semnul, ca o chezășie / Că am leacul mare-al morții tuturor". „...ne atinge pensula din nou, / A umbrei mari ce-n ea ne-a zugrăvit". „Neprețuind granitul, o fecioară, / Din care-aș fi putut să ți-l cioplesc...". „Și luași în luptă partea mîndrită, cu căldură, / A celuia ce astăzi însemni c-a biruit". „N-o să mai uit (...) această, / În cerc de orizonturi imens, cîmpie vastă". Uneori complementele (și accesoriile lor, care pot fi multiple) despart nu numai

subiectul de atribut, dar și atributele (cînd sînt mai multe) unele de altele : „Toți sfinții zugrăviți în tindă / Cu acuraelă suferindă, / Ai cinului monahicesc...". Prin cumul de atribute, ce atîrnă de el ca ciorchinii, definindu-se unele pe altele și fiind însoțite și de complemente, cîte un substantiv este izolat de atributul principal prin adevărate baraje : „Cartea (...) / Învățată de boantele dește / Cu măciulii grele și groase / Ale schivnicilor...". „Făptura, pretutindeni de față și dosită, / A celui ce...". Sînt și situații în care, în topografia frazei, poziția ocupată obișnuit de către atribut o deține complementul sau elementul predicativ suplimentar, și invers : „Sunați în amintire, voi, suflete, pe rînd, / Cîte-ați trecut prin mine..." „...noaptea trec, întunecat, / Luntrile, lin, cu prora de cleștar". Propoziții secundare sînt uneori spintecate prin implantarea în ele a regentelor : „...omul vedeai cum strîns se zbate", „Să-i spargi era nevoie și doagele de fier". Mai spectaculoase sînt, desigur, inversiunile de pe urma cărora rezultă construcții eliptice și zeugmatice, ambiguizante : „Dumnezeu (...), / Pîndind să iasă, prin perdea, / O a văzut din cer spre ea". „Lăcătușii le-au bătut călare / O verigă-ntre picioare". De efect sînt, prin ingeniozitate, și acele inversiuni ce răstoarnă raporturile canonizate între părți doar de propoziție, nu de frază : „Trei sau patru-n mal pescari", „pe patru drumurile largi ale făpturii", „departe foarte", „te iată iarăși...", „singură care se-apleacă, / Singură ce se frămîntă", „pe mîinile tăcerii, de ceară", „la pasu-n frunze-al fiarei", „și fu și decît stînca și legile mai tare", „să iasă din ce curge și pică mult, parale". În penultimul citat, prin așezarea adverbului *decît* înaintea celei de a doua conjuncții copulative, se obține posibilitatea de renunțare la repetarea lui, necesară dacă nu s-ar fi efectuat această deplasare. Aproape tot (dacă nu tot) atît de pregnant ca prin dislocări, inversiuni, intervertiri, cu care de altminteri, adeseori, se întrepătund (inclusiv în unele dintre versurile citate), frazarea arghezian se individualizează prin construcții de tip zeugmatic și anacolutic, prin hiperbaturi. Iată cîteva zeugme : „...Prin rîpi și gropi adînci, / Suite de bătrînii mei pe brînci, Și care, tînăr, să le urci te-așteaptă...". „Pari cînd a fi, pari cînd

că nu mai ești". „I-asculți bătaia moale, a unuia, departe / Și depărtat în brumă și noaptea cu drumeții". „De unde-această piatră cu fețe de noroi / Și scăpărînd cu focuri de-azur și de rubine". „Aș răstigni-o ca un potcovar / Mînza, la pămînt, / Nechezînd". „Te vei lupta prin timpuri cu zeci de dumnezei, / Îngrămădiți pe tine și poruncindu-ți : «Crede !»." „Cinci oameni (...) / Măruntaiele și buzunarul omului le-au scotocit". Nu sînt tocmai rare nici anacoluturile : „...suferința cerului, păcat / Nu-i cu ea să turburi apa din Iordan". „Pietrișul roșu, boabe, al grădinii, / Îi sînt bătuți și risipiți ciorchinii". Dumnezeu, pășind apropiat, / Îi vezi lăsată umbra printre boi". „De-asemenea, și mintea, nu-mi pare, omenește, / Un bolovan de cocă și oase că gîndește". Hiperbaturile sînt de-a dreptul numeroase, mai cu seamă dacă se dă acest nume (ca în *Mica enciclopedie a figurilor de stil* [67]) oricărei „depășiri" a enunțului, inclusiv subordonatei atributive aflate în urma predicatului regent. Rămîn însă destule și scăzîndu-le pe acestea, și chiar nepunîndu-le la socoteală nici pe acele care, precum în exemplele din paragraful despre epitet, izolează cîte un singur cuvînt esențial : „Pan lecții dă, de limbile moderne" ; „colivă-ți pregătește Vlad, și lumînări" ; „...a scuipat sînge din ea, cu mătreață" ; „...pe sub poale/ Avea, ca omul, de toate, și două pistoale". „Privea la luntrea-mi albă pe undă cum se duce, / Tîrîtă de vîrteje, — picior peste picior". „Tu care-ai stat bătaia s-asculți, pe cea din urmă." „Cu templul în spinare, cărui slujesc de treaptă". Hiperbatul nu e, desigur, o figură productivă doar în opera lui Arghezi, după cum, de altfel, nici anacolutul și zeugma, nu sînt. Arghezi le manevrează însă nu numai cu o rară dexteritate, dar atît de neașteptat, încît fraza sa își dobîndește tocmai prin ele, în bună măsură, relieful și energia atît de caracteristice. Operante în același sens sînt și alte figuri comune, ca, bunăoară, brahilogia : „Orașele-s bulgări și gheme, / Ghitare adînci de blesteme, / Și aerul — rece ca gerul". „Îmi pare veche luna — și steaua ce se-arată". „Izvoarele-năcrite-s și strugurii scămoși." „Sufletul și-acum mă doare, / Trupul iar, în cingătoare." Sau catahreza : „Pentru urechea ta (a paharului) de fier" ; „călcîiul ciocanului ; „rîul își lasă pleoapa-n jos".

Nu mai puțin, felurite procedee, precum, între altele, suprimarea negației („Nu-ți cer nimic. Nimic ți-aduc aminte"), a pronumelor personale neaccentuate („...făr'să știu, / Cum nici pământul știe pe-ale lui"), sau, cum s-a văzut, a cuvintelor ajutătoare, anticiparea substantivului complement direct printr-un pronume personal neaccentuat cu aceeași funcție sintactică („...te-am lăsat să-l încîlcești în spini / Fuiorul vieții tale de mătasă"; „Neprețuind granitul (...) / Din care-aș fi putut să ți-l cioplesc, / Am căutat în lutul rumânesc / Trupul tău zvelt și cu miros de ceară"; „Dar ridicîndu-l preasfințitul / La ceruri, brațul i se frînge"), înlocuirea acuzativului prin dativ („Niciodată toamna nu fu mai frumoasă / Sufletului nostru...", „Viața veciei, cuibul din ogivă / Inimii lui ajuns-au deopotrivă"), acordarea de valoare activă unor participii trecute („partea mîndrită", „laudă tîrîtă", „ție, străduitul"), conferirea de funcție gerunzială participiului trecut („...cîinii (...) i-au dus lătrați"), în fine, concentrarea în cîte un cuvînt a conținuturilor unor propoziții întregi („Nepăsător pe cine îl ajungi"; „Și pentru toți, după pomelnic, își mai aduce, știrb, aminte"; „S-ar fi ales de tine ceva, Adame, ciung" ?).

Un alt scriitor român care să electrizeze cuvintele într-un chip atît de ieșit din comun ca Arghezi, să jongleze cu ele, asemenea unui prestidigitator, atît de inimitabil, și fără a eșua în verbalism steril („joc de vorbe goale"), nu există. Darul său de a însuruba vocabulele și propozițiile în frază imprevizibil, în disprețul tuturor regulilor gramaticale instituționalizate și, totuși, gramatical, fără jignirea spiritului adînc al limbii române, este, într-adevăr, fenomenal. Miraculos chiar. Atît părțile de vorbire, cît și membrele frazei își schimbă locurile, în literatura sa, cum s-a văzut ,cu o libertate nu doar nemaipomenită, ci de-a dreptul incredibilă. Punți nevăzute — mai bine zis, magnetisme ciudate — leagă fascinant unități morfologice și sintactice convergente semantic, însă topic separate stupefiant; mecanisme năstrușnice catapultează cuvintele în direcții nebănuite, spre a le fixa unde nu te aștepți, pontifical. Pe scurt, topica argheziană e de o mobilitate ce o amintește, cum s-a remarcat [68], pe aceea a poeziei latine. Autorul *Cuvintelor potrivite* și

al *Cîntării omului* a inovat, astfel, limba scrisului românesc în spiritul limbii străbune matrice, așa cum, prin întoarcere la mituri, Blaga a modernizat gîndirea lirică restabilind relația sufletului național cu fondul său autohton arhaic. Magician al imaginii, Tudor Arghezi e în aceeași măsură un magician al expresiei, un creator de limbaj artistic întru totul egal cu Eminescu, și tot atît de înnoitor.

În stratul sonor, poezia sa nu se diferențiază pînă la singularizare, fiind, în bună parte, scrisă în metru aproape tradițional. *Aproape* tradițional în raport nu numai cu versificația românească de tip clasic, dar și cu prozodia lui Baudelaire și chiar a lui Mallarmé. Menținînd schemele canonice, Arghezi le adaptează, înlăturînd astfel și în acest chip monotonia, fluxului emoțional propriu fiecărui poem, lungind uneori versul, cu discreție, sau, mai ales, scurtîndu-l cîteodată brusc, retezîndu-l mai ales, în final, restrîngînd strofa sau amplificînd-o, variind pozițiile rimelor. Al său *Testament*, bunăoară, e compus, în cea mai mare parte, din stihuri endecasilabice. Cadența acestora e însă frecvent întreruptă prin reducerea numărului de silabe, uneori drastică. În prima strofă, patru versuri, cele cu care debutează, sînt de unsprezece silabe, dar al cincilea, brusc, doar de șase. Următoarele trei, au, respectiv, zece, unsprezece și nouă silabe. În continuare, pînă la sfîrșit, unitățile metrice conțin, în succesiune liberă, cînd unsprezece, cînd zece segmente fonice, afară de ultima, care cuprinde numai nouă. De pe urma acestor fluxuri și refluxuri verbale nu rezultă nici o stridență, ritmul elocuției fiind perfect adecvat conținutului, care este „mînie", însă una strunită, „grămădită" pe vioară, ferecată, în cîntec. Analog sînt structurate prozodic majoritatea pieselor din *Cuvinte potrivite*, inclusiv cele distribuite mai riguros în strofe. Un *Psalm*, spre exemplu, acela ce începe cu stihul „Tare sînt singur, Doamne, și pieziș", pare construit în metru clasic, dar, numărînd silabele, constatăm că unele versuri conțin zece, altele unsprezece, altele nouă, altele în fine, doar șase. Strofele sînt de patru versuri, rimate alternativ, însă nu toate ; cea din urmă posedă doar două, și rimele acestora sînt împerecheate. Analog se în-

fățișează și alți psalmi, și, în genere, în structura sonoră a poeziilor, rigoarea cooperează cu libertatea. Nicăiri convențiile nu sînt respectate rigid și iarăși nicăiri nu se face totală abstracție de convenții. Într-un alt psalm („Nu-ți cer un lucru prea cu neputință"), primele două strofe, catrene, debutează fiecare endeca — și se încheie decasilabic. Strofa a treia e dublă și însumează versuri libere. A patra și ultima este un distih. Rimele : împerecheate. În *Evoluții* variază atît numărul de silabe al versurilor cît și rimele. Îmbrățișate în prima strofă, acestea se încrucișează, în a doua și a treia ; în a patra reiau îmbrățișarea, dar o abandonează, în cea următoare, pentru încrucișare, și se mențin în această poziție pînă în strofa ultimă, a opta, în care se îmbrățișează din nou. Îmbrățișările se succed, precum se vede, ritmic (însă nu cronometric), strofele în care rimele se încrucișează, fiind flancate, două și trei, de cele ale căror versuri au rime îmbrățișate. Aventura lirică argheziană urmează, și pe tărîm prozodic, o anume ordine.

Cît privește rimele, acestea sînt, deseori, bogate și foarte bogate *(plăvani — ani, ivite — potrivite)*; rare, nu o dată *(ușure — înjure, bălan — Iordan, Iakint — mint, mătănii — jigănii, caleașcă — gașcă, președintele — dintele, ispravă — gîngavă)*; extrem de rareori — funambulești *(fin ce-i — Ilincei, defunct e — puncte)*. Frecvente sînt asonanțele *(moarte — carte, poale — tale, coarde — arde, noastră — albastră, greș — cireși, știut — mult, dezmierd — sfert)*. Cîte un vers, ici-colo, rămîne, în cuprinsul poemelor, alb. Versuri propriu-zis albe, Arghezi n-a scris însă decît incidental, după 1930 *(Șapte cîntece cu gura închisă* și altele, puține).

Potrivit opiniei lui Pompiliu Constantinescu, „modernismul" lui Arghezi „constă (...) în coeficientul mare al personalității". Tematic și prin atitudinea sentimentală, „structura poeziei argheziene e romantică" [69]. Ce să înțelegem prin „coeficientul mare al personalității" ? Originalitatea artistică, probabil, exprimată în creația metaforică și de limbaj, adică tocmai în ceea ce a făcut obiectul preocupării noastre pînă în acest moment. Cît privește natura preocupărilor esențiale și modul atitu-

dinal, acestea sînt, într-adevăr, ale unui romantic. Ale unui poet care atacă, temerar, probleme capitale. Care, înfrînt în tentativa de a se avînta mai sus de stele, pentru a „jefui cu vulturii tăria", nu renunță la zbor, făcîndu-și, ca Mallarmé, dumnezeu din cuvînt și slujindu-l în exclusivitate, ci se aruncă spre înălțimi iarăși și iarăși. Numaidecît trebuie adăugat, însă : este vorba de un romantic modern. Tudor Arghezi se diferențiază atitudinal de romanticii așa-zicînd clasici prin neliniște. Prin „nehotărîre", prin „incertitudine". Factorul stimulativ și vectorul inspirației sale „religioase" este îndoiala. „Mai scapă-mă, Părinte, măcar de-o îndoială" — se roagă „psalmistul", însă o face zadarnic. Cugetului său ros în permanență de viermele neadormit, îndoiala îi este inerentă ontologic. Ea exprimă implicit drama conștiinței moderne, incapabilă și a crede și a renunța la credință. „Osînda nu se curmă, e pe viață", zice poetul, altundeva. Fascinat de „nălucă", „psalmistul singuratic" se muncește zadarnic să dărîme „muntele de ceață" ce-i închide calea spre ea și decizia de a o „sfărîma" („Înverșunat de piedici, să le sfărîm îmi vine, / Dar trebuie,-mi dau seama, să-ncep de-abia cu tine") nu pune capăt zbuciumului căutărilor obsesive. Un timp, de ajuns de scurt, poetul a avut sentimentul de a-l fi identificat pe Dumnezeu în viața naturii. Permanent a luat mișcările elementelor drept kratofanii, deci hierofanii, și chiar teofanii. Nemulțumit însă cu epifenomene, spiritul său voia să-l „pipăie" pe însuși Tatăl. Pe Tatăl însuși, direct, și nu în persoana Fiului. Ar fi vrut să ajungă la Dumnezeu fără a trece prin Hristos, adică prin credință. L-a dorit cu simțurile, păgînește. În deceniul al patrulea, resemnîndu-se a-l contempla în „frumusețile suave" și a-l asculta vorbind prin miresmele de cucuruz, a început să-l „cînte îngenuncheat", însă curînd a descoperit că... — „Dumnezeu ne păcălește", și n-a ezitat să-l denunțe drept „tertipar" și „calic". S-a convins, asemenea lui Blaga (a cărui citare din nou este inevitabilă), dar, desigur, pe alte căi, că „Dumnezeu ne înșeală și ni se sustrage metodic" [70] — și a spus-o, în termeni aproape asemănători :

Ai văzut cum Dumnezeu ne păcălește,
De ne trec lucrurile printre degete ?
Ce șiret ! Ce calic ! ce tertipar !
Pune un lucru tot într-alt tipar.

(Ai văzut)

Marele Anonim, susține Blaga, permite intelectului uman să cunoască latura *fanică* a fenomenelor, însă ține ascuns cu strășnicie, pe veci, fondul lor *criptic*. Exact ce spune Arghezi, în mai multe rînduri, într-un limbaj de cu totul alt tip, plebeu :

Îmi pare rău că Dumnezeu, pe toți,
Ne ia drept niște spărgători și hoți
Și niște haimanale,
Crezînd că tot umblăm după parale
Și după giuvaerele Măriei Sale.

Le leagă noduri, le chitește într-ascuns.
Ca să ne mintă, cu lumină el le-a uns
Și le arată doar pe dinafară.
Că înlăuntrul lor e noapte chioară (...).

„Cenzura transcendentă", explică Blaga, e necesară din mai multe motive, în primul rînd pentru că altfel ar fi periclitată nu numai existența omului, dar și a universului, în însuși principiul său generativ. Potrivit Bibliei, cine vede pe Dumnezeu moare. Blaga crede că, dacă ar putea să-l vadă, odată cu omul ar muri și ceva din Dumnezeu. La fel gîndește Arghezi :

De cum atingi ceva, ori moare aia,
Ori tu, că peste tot văpaia
Lui umblă ca un fulger orb, și trece,
Și arde, și ucide, nevăzută, molcomă și rece.

Din această pricină,

Dumnezeu se tot ferește, iată,
Să nu dăm de vreo taină ne-ncuiată.

În alți termeni, „frumusețile suave" îl revelă pe Dumnezeu, dar îl și ascund, în aceeași măsură : „Toate îl știu pe Domnul, nici una nu îl spune".

Sursa religiozității argheziene nu-i, cum rezultă clar din întreaga creație a scriitorului, credința, ci căutarea. Mai precis, drama neputinței de a crede și, în același timp, a imposibilității de a trăi fără credință. Dramă tipic modernă. Romanticii din secolul trecut adorau sau negau. Arghezi nu e în stare să adopte definitiv nici o atitudine. Nici pe aceea de a-și ucide „șoimul căutat", nici pe cea contrară : „să-ngenunchi a cere". Căutătorul Tatălui fiind, cu necesitate, în înțelegerea argheziană, un fiu al său, deci un Isus, poetul își atribuie această calitate bineînțeles, și lui însuși : „se zvîrcolește parcă-n mine Crist", „în stropul meu / De zmîrc a încăput și Dumnezeu". Se crede un Hristos, cu alte cuvinte. Ce fel de Hristos, însă ? Denaturat, Caricatural. „Isusul meu — o spune singur — nu-i cel adevărat". Și revine, precizînd : „Sînt robul vostru, hotărît de sus / Să fiu caricatura lui Isus". Sentiment, iarăși, eminamente modern, expresie a conștiinței nefericite !

Disimulat modernă în poezia de sfîșieri metafizice, optica argheziană își revelă modernitatea plenar mai cu seamă în *Flori de mucigai*. Damnații tărîmului infernal zugrăviți aici sînt proiecții caricaturale, grotești, ale unei conștiințe traumatizate, care nu e alta decît cea care alimentează și inspirația din psalmi.

> Cine apasă omul pe Dumnezeu apasă,
> Căci amîndoi sînt unul și au aceeași casă.

decretează Arghezi, în *Seceta mare*.

Umanitatea *Florilor de mucigai* e imaginea divinității deposedate de toate atributele proprii, căzute în noroi. A divinității degradate pînă sub limitele grotescului. Dar nu total nimicite. Ros de șobolani, hidos, cu gura băloasă, cadavrul lui Ion Ion mai păstrează „în ochii-i deschiși", „încremenită", „o lumină a satului unde-i născut, / A cîmpului unde iezii-a păscut", o urmă, așadar, de „frumusețe suavă", „dumnezeiască". Tîrîirea ocnașilor este „o șchiopătare de vulturi căzuți din stele". Pînă și în „glasul de mut" al lui Hialmar, paraliticul „mic cît un pui", cu „tălpile întoarse la gură", „genunchii rupți din încheietură", cu umerii frînți atîrnînd ca niște aripi, „bombăne Cuvîntul dintru început / Ce se

purta chiorîș pe ape". Nu încape discuție : în umanitatea suferindă, pictată de poet „pe tencuială", „cu unghiile de la mîna stîngă", pătimește Dumnezeu. Comedie umană, spectacolul creat este, implicit, o tragedie divină. Și o metaforă a condiției omenești analoagă cu anticipație celor din scrierile lui Beckett și din întreaga literatură a absurdului. Isusi caricaturali, întemnițați repetă, permanentizîndu-le, patimile Domnului în variante hilare, ce le privează de sacralitate și de orice noblețe. Tragicul sombrează în platitudine, se mistuie în banalul stupid și ridicul. Viața ocnașilor e

O răstignire fără cruci și fără schele.
O Golgotă șeasă, fără altare.

Modernă pe fond romantic, pe unul *sui generis*, e și concepția despre actul poetic a lui Arghezi, asemănătoare cu a lui Paul Valéry cam în aceeași proporție în care e diferită. Privitor la propria operă, scriitorul a formulat declarații flagrant contradictorii : „N-am făcut altceva nimic, m-am jucat", în *Ars poetica* [71] ; „...nu m-am jucat (...) și nici nu mă joc niciodată cu scrisul meu", în *Rugăciune* [72]. Contradictorii, într-adevăr ? Literal, da. Nu și semantic. Afirmînd că „s-a jucat", poetul vorbește în dodii. „Jocul" descris în *Ars poetica* e meșteșug în toată legea, și încă unul extrem de rafinat. În cestălalt articol, „joc" înseamnă : joacă, amuzament facil. Într-o „inscripție", meșteșugul e opus „zbegului", jocului infantil, fecund :

Nici acum nu știu s-aleg :
Meșteșug a fost, ori zbeg ?

„Jocul" fiind, așadar, pentru Arghezi, cînd iscusință, cînd frivolitate, cînd spontaneitate creativă, „a se juca" înseamnă, în limbajul său, și a munci și a se amuza și a crea sub impactul inspirației, considerată, în spirit platonic și mai ales biblic, „har". Poetul prezintă scrisul cînd ca travaliu intens, chiar epuizant, ca „muncă, ucenicie serioasă, răbdare" [73], dîndu-se pe sine însuși (în *Rugăciune)* drept un „ocnaș în perpetuitate al gîndului îngropat în cuvînt", „lopătar înlănțuit în triremă", afirmînd că formulează trudnic („Cuvîntul îmi vine greu

sub condei. Îl șterg de zece ori și tot nu-l găsesc. Mă sîngeră fraza, mă doare" [74]), cînd drept expresie a unei stări analoage extazului : „...am impresia că altcineva scrie cu mîna mea, și poate să scrie chiar foarte frumos, și din această pricină nu-mi atribui nici un merit, atîta timp cît nu-l înțeleg". [75] Parcă trăiești în somn și-n amintire / Și nu știi cine-a scris cu mîna ta" *(Frunze pierdute* [76]). „Har", prin urmare ; dar și trudă. Inspirație, dar și meșteșug. „Meșteșug", în vocabularul arghezian, e altceva decît „meserie". „Arta nu e o meserie" [77], afirmă scriitorul, categoric. Meșteșug, este. Într-un poem *(Un cîntec),* dezvăluind cum și-a „țesut" „odoarele", poetul zice :

Le-am muncit,
Dar nu le-am iscusit.
Le-am lucrat, nu le-am făcut.
Am fost ca un ostenitor mut (...)

A munci fără a „iscusi", a „lucra", dar a nu „face" înseamnă, evident, a fi meșteșugar, însă nu meseriaș : producător de obiecte în serie. Meșteșugarul, am specificat-o, într-un paragraf precedent, este, în viziunea lui Arghezi, întocmai ca plugarul care „singuratic duce către cer brazda pornită-n țară, de la vatră", un demiurg terestru. Demiurg, în consecință, e și poetul, tocmai prin calitatea de meșteșugar. Cum a sesizat (iarăși) Pompiliu Constantinescu [78], calitatea de *poeta faber,* în acest înțeles nu o exclude cîtuși de puțin pe aceea de poet inspirat.

Pentru a recepta „harul", poetul nu trebuie nicidecum să-l aștepte punîndu-se în transă. „Harul" acționează prin efortul laborios, conștient. Mare admirator al lui Dostoievski, poetul nostru concepe, totuși, raportul omului cu „cele ce nu se pricep" într-un mod ce nu are nimic în comun cu misticismul slav, și chiar cu nici un fel de misticism. În viziunea sa, modelată de un intelect lucid, înrădăcinat într-o natură viguroasă, țărănească, „Duhul Sfînt" nu lucrează prin posedați, ci prin oameni întregi. Prin oameni care, stăpînind un meșteșug, îl exercită cu o îndîrjire a voinței de a realiza produsul perfect, analoagă statorniciei cu care pămîntul își concentrează

resursele spre a-și plămădi roadele, constant, în conformitate cu modelul interior ideal al fiecăruia.

Întocmai ca în creație, Tudor Arghezi e și în înțelegerea creației, un spirit modern și, în același timp, romantic. Modern prin recunoașterea însemnătății voinței de artă ; romantic prin credința că facultățile creative sînt acționate de „har".

Acesta e, în schiță, poetul român a cărui creație a cutremurat și înnoit domeniul liric național, în secol, mai mult decît a oricăruia altul. Unde și-a instalat el, prin aceasta, „monumentul" în cer — în ce constelație tipologică ? Născut biologic într-un moment cînd în Europa se concentrau forțe, vertiginos, în vederea unei insurecții artistice fără precedent prin consecințe în secolele scurse pînă atunci de la Renaștere, iar literar într-un timp în care spiritul insurecțional prolifera și în spațiul artistic românesc, Arghezi avea să fie contemporanul tuturor mișcărilor secesioniste ce ritmează, de la simbolism încoace, evoluția artelor pe plan mondial. Fost-a marcat de ele, și în ce fel ? Primele producții poetice, perseverent renegate, cu obstinație, îl califică simbolist instrumentalist. Abia adolescent, Ion Theo înfăptuiește idealul școlii lui René Ghil, declarată de Macedonski „ultimul cuvînt al geniului omenesc", cel puțin în egală măsură cu oricare dintre poeții mult mai vîrstnici din cenaclul *Literatorul,* ba chiar cu maestrul însuși (în *Guzla*), nu, ce-i drept, fără concursul acestuia, abuziv [79]. În *Agate negre,* ciclul cu care debutează a doua oară, de data aceasta sub numele literar definitiv, Arghezi pendulează, o știe acum toată lumea, între macabru și suavitate : Baudelaire și Verlaine [80], cu doar vagi reminiscențe instrumentaliste, și acestea într-o poezie tipărită aproape două decenii mai tîrziu, tocmai în 1923 *(Pe ploaie).* Pur simboliste, dacă se poate spune așa — spre a preciza că e vorba de un simbolism fără instrumentalism — sînt majoritatea poemelor publicate în 1910 și în primii ani următori : eminesciene, cu o notă verlaineiană :

> Străbatem iarăși parcul, la pas, ca mai nainte.
> Cărările-nvelite-s cu palide-oseminte.

Ici-colo, nu numai în acești ani, ci și mai tîrziu, apar smalțuri parnasiene *(Vlad Țepeș, Potirul mistic)*. În lexic *(suvenire* etc.), dar mai ales în ritm, uneori — ecouri macedonskiene *(Rugă de vecernie, Apa trecătoare)*. În *Cuvinte potrivite*, din nou baudelaireism, însă numai accidental și încorporat în patosul verbal de tip hugolian *(Caligula, Blesteme)*, consistent, în schimb, și diferențiat, în *Flori de mucigai*, implicat, totuși, și aici, într-o viziune totalmente străină estesisului baudelaireian și care depășește marginile stricte ale esteticului, deschizîndu-se spre etic. Pornind din Baudelaire, cum și — prin agresivitatea situărilor nonconformiste — din Rimbaud, poetul nostru exacerbează diformul, grotescul, pînă la infernal, intensifică (în *Prigoana*, *Blesteme*, *Duhovnicească*, *Triumful* ș.a.) atmosfera de teroare sau dezolare pînă la apocaliptic, concurîndu-i astfel, cum s-a demonstrat [81] (probabil fără a le cunoaște operele și, de altfel, prin unele dintre creații, anticipîndu-i) pe expresioniștii germani (Georg Heym, Gottfried Benn). Cu expresionismul, arta arghezian ă (poetică și prozastică) mai are afinități prin propensiunea în genere spre anormal, spre monstruos, prin vocația caricaturalului, prin pregnanța formulării sarcastice, nu mai puțin prin vizionarismul profetic (miraculosul din *Cimitirul Buna Vestire)* și prin resursele de care dispune pentru zugrăvirea elementarului. Nimic nu apropie această artă, structural, de avangarda interbelică (dadaism, suprarealism, constructivism etc.), însă spiritul din care se revendică și pe care îl propagă permanent, cu eficacitate, este exact cel proclamat, cu excesiv zgomot, de către curentele extremiste : noutate, anti-monotonie, anti-stereotipie, anti-scleroză. Prin cine a triumfat, acest spirit, decisiv : prin el sau, prin curentele de frondă, este evident. Cu alte mijloace decît ale avangardiștilor, Arghezi le-a îndeplinit programul mai bine. „Viața e mediocră și gustul nostru se atrofiază sorbind din același pahar cu interminabil conținut", îi scria poetul, în 1925, lui H. Maxy, public [82]. Pentru demediocrizarea existenței, „ivitorul" de „cuvinte potrivite" n-a recurs, asemenea admiratorilor săi excentrici, la aberații și pezevenghcrlîcuri ; n-a asociat, ca în faimoasa butadă a lui Lautréamont, umbrele cu mașini de cusut, pe mese

de operație ; nu s-a abandonat „hazardului obiectiv" ; gîndind existența totalitar, a revelat, cu o putere imaginativă fără egal, fenomenalitatea realelor conexiuni, interpenetrații și intercondiționări a structurilor materiei, la scară cosmică. Limba literaturii a creat-o din nou, în felul în parte arătat, fără să o stîlcească, să o rupă de vorbirea comună și să o facă, astfel, ininteligibilă. Fără ermetizări ezoterizante, a conferit, ca nimeni altcineva, dintre contemporani, „un sens plus pur aux mots de la tribu". Inclusiv prin „copilărie". „Copilăreștile" sale învederează, ca și „horele", o vocație a ludicului grație căreia poezia (și proza poetică) românească suportă, și pe acest teritoriu, comparația cu cea creată în vest de un Morgenstern, un Apollinaire, un Prévert, un Queneau. Sînt, însă, create în alt spirit. „Horele" argheziene biciuie climate morale, mentalități, persoane în stilul chiuiturilor românești de la horă. „Copilăreștile" cele mai izbutite și mai specifice *(Facerea lumii, Adam și Eva)* „instruiesc de lucrurile esențiale". Prin joc. Jocul e practicat de Arghezi ca unul dintre cele mai eficace instrumente de prevenire a inerției. Un altul, între multe, este descrierea acesteia. Ulterioare hominizilor lui Urmuz, dar anterioare ființelor reificate din teatrul lui Ionescu, făpturile argheziene, parțial sau integral mecanomorfe (precum cele din *Duminica ocultă, Statul blestemat, Contribuții științifice* sau cîteva personaje din *Tablete din țara de Kuty)* anunță literatura absurdului. Nu numai ele, ci și o seamă de istorisiri bizare incluse în „romanele" lui Arghezi sau formînd unele dintre „subiectele" strînse în volumele 15 și 16 ale *Scrieri*-lor.

Traversînd șaptezeci de ani de istorie literară — și nu de istorie literară obișnuită ! —, se poate spune că Tudor Arghezi a validat cu talentul său aproape toate tendințele, dacă nu toate formulele, mișcării artistice proprii uneia dintre cele mai frămîntate perioade ale istoriei spiritului uman. Cunoscînd sau nu direct de la sursă feluritele curente literare, el a scris în convergență cu acele directive ale lor care erau realmente fecunde, înfăptuind nu o dată, cu unelte expresive de el create, mai temeinic, ceea ce curentele în cauză își impuneau, programatic. De înregimentat nu s-a înregimentat în nici

unul. Întocmai ca în cutare *Inscripție* a sa, „nu s-a dus" nici cu „rîul", nici cu „vîntul", nici cu „șoimul", nici cu „stelele" ; cu nici una dintre existențele ce i-au „sărit pe dinainte". Afinități are, natural, cu anumiți poeți mai multe decît cu alții. Le are, în special, cu întemeietorii lirismului modern. Cu Baudelaire, mai întîi, asemenea căruia a creat o nouă estetică, a urîtului ; ale cărui aspirații contradictorii (spre veșnic și spre efemer) l-au sfîșiat și pe el — și căruia, preluîndu-i intuiția unității totului cosmic, i-a exemplificat „corespondențele" în creații eminamente argheziene, magnifice. Cu Arthur Rimbaud, în al doilea rînd, zbuciumatul, exasperatul, agresivul. Psalmii săi mărturisesc zvîrcoliri lăuntrice nu mai puțin intense, uneori, decît ale adolescentului trecător prin infern, și, în ultimă analiză, de aceeași natură. Cu Mallarmé, apoi, creatorul de nou limbaj, și cu Verlaine — prin gingășie, prin suavitate. Diferențele nu mai e cazul a le numi, fiind preà de tot evidente. Cu atît mai reliefate sînt deosebirile față de ceilalți poeți, simboliști și postsimboliști, cărora le este în unele privințe omolog. Omolog ? Da, însă, și rival, implicit. Tandru, în cîteva poeme, ca Maeterlinck, în altele bucolic și franciscan, ca Francis Jammes, cucernic, în altele, precum Rilke, imnic (îndeosebi în prozopoeme), precum Claudel, sau, dimpotrivă, anxios, interogativ, asemenea lui Trakl, Werfel, Sorge, Barlach, ludic precum cei amintiți mai sus, crispat ca Benn, sumbru vaticinar, ca Eliot, pamfletar nemilos, precum Léon Bloy și Céline, — cît de radical diferit este Arghezi de toți aceștia și de fiecare în parte ! Total deosebit în expresie, asemănător însă în ceea ce și el și respectivii, și alți creatori au comun cu poeții mari (autori sau nu de versuri) din toate timpurile. Tudor Arghezi s-a inclus prin operă în rîndul modernilor veșnici.

„LA OBÎRȘIE, LA IZVOR"

Prin Lucian Blaga, poezia română s-a restructurat în spirit modern altfel decît prin ceilalți făurari ai modernității. La vîrsta debutului, „tînărul ardelean" care, cu „bucățile de suflet" din *Poemele luminii,* întindea, în 1919, „brațe de energie către tainele lumii" [1] încă nu avea o conștiință artistică și modernismul său nu putea, în consecință, să emane dintr-un „program". Cum s-a menționat [2], „impulsul inițial" al poeziei sale n-a fost voința de artă și, implicit, nici ambiția de a inova cu orice preț stilul dicțiunii lirice. Impulsul ei prim a fost... erosul. Înainte de a se fi „întemeiat" prin iubire, Blaga scrisese versuri doar incidental : „nu multe și nici mulțumitoare" [3], și, cu excepția foarte juvenilelor două compuneri publicate în 1910 în *Tribuna* din Arad, acele producții se mistuiseră în flăcări. Pînă la etatea de douăzeci și unu de ani, poezia modernă îi rămăsese necunoscută. Pasionat de filozofie, el citise literatură în general mai puțin, comparativ ; „setea lirică" și-o potolise „numai cu poezia clasică și romantică, cu versurile lui Goethe, Hölderlin, Byron, Shelley, Heine, sau cu poezia străveche a Răsăritului" ; în poezia franceză făcuse doar „incursiuni incidentale", și „nu dincoace de Verlaine sau Rimbaud" [4]. Doar cu totul parțial cunoștea, de altfel, și poezia germană mai nouă, Rilke, Richard Dehmel și Stefan George, bunăoară, apărînd în orizontul său doar spre sfîrșitul anului 1916 [5]. De expresionism auzea pentru întîia dată în același an, și, „înduplecat" de teoriile promotorilor, considera producțiile menite să le valideze doar

„lamentabile dibuiri, iar nu izbînzi“ [6]. Cu asemenea (deocamdată) formație, de fapt, mai curînd lipsă de formație, cum se face că, foarte curînd, în cursul anului imediat următor, Blaga scrie poeme tocmai de tip expresionist ?

Fără teama de a greși, se poate afirma că expresionismul din primul volum al lui Blaga n-a fost introdus acolo cu premeditare. Într-un fel nici nu *a fost*, ci *s-a* introdus, prin forța lucrurilor. De altminteri, cum s-a specificat [7], „poemele luminii“ sînt expresioniste doar *largo sensu*. Abandonîndu-se elanului liric, autorul lor nu și-a propus să scrie numaidecît un anume tip de poezie ; s-ar putea zice chiar, exagerînd cu intenție, că nu voia să facă poezie neapărat. Scrisul era pentru el, atunci, o modalitate de a „rîde spre soare“. Neavînd „inima în cap“, nici „creieri în inimă“, poetul își striga „beția“ — „păgînă“ : „Sunt beat de lume și-s păgîn“. Și — împotriva afirmației contrare — cugeta. Discursiv, uneori („Se spune că strămoșii care au murit fără de vreme, / cu sînge tînăr încă-n vine, / cu patimi mari în sînge, / cu soare viu în patimi, / vin, / vin să-și trăiască mai departe în noi / viața netrăită“), alteori — mitic *(Lacrimile, Eva, Legendă, Lumina raiului, Pax magna)*. Voința de creație nu-i era străină, firește ; găsea, tocmai din contră, că doar creația dă sens existenței, că o viață necreatoare e un fel de infracțiune („Încă din adolescență — avea să noteze, mai tîrziu — am fost purtat de sentimentul că «exist», dar că numai «creația» îmi poate da și un drept la existență“ [8] ; însă, prin „creație“, nu înțelegea doar creația artistică. Poet din specia celor ce scriu pentru a comunica, și nu comunică pentru a „scrie“, Blaga, la debut, nu numai că n-a adoptat, în spirit partizan, limbajul unei anumite poezii, dar nici n-a ținut măcar să opereze exclusiv cu mijloacele poeziei. Mai curînd prozopoeme decît poezii în înțeles riguros, piesele volumului din 1919 sînt nebuloase lirice, cărora nu numai ritmurile abrupte, cum specifică autorul [9], ci întreaga alcătuire, substanța însăși le dau caracter de „proză extatică“. În *Poemele luminii*, ca în Biblie, ca în lirica orientală, avem poeticul în stare genuină, nediferențiat de mit, de extaz, de reflecție, de jubilație, de valorile extraestetice, cărora, în această etapă, le este mediu indispensabil, organ placentar. Cîte

un vers conține tot atîta gîndire ca „pietrele“ adunate în același an pentru viitorul „templu“ ideatic ; în cîte o „piatră“ e tot atît de multă poezie ca în unele dintre cele mai lirice versuri. Se pot opera, și chiar s-au operat [10], intervertiri, dovedindu-se posibilitatea cadențării poematice a unor aforisme și a transcrierii în proză a versurilor. Nici într-un caz, nici în celălalt, substanța nu se modifică. Cugetările nu sînt alterate, poemele nu pierd nimic din încărcătura lirică. O seamă de propoziții, atît din *Poemele luminii* cît și din *Pietre pentru templul meu*, se disting prin calitatea poetică, indiferent dacă sînt așezate în pagină ca versuri sau ca spuneri în proză :

„În bolta înstelată-mi scald privirea și știu că și eu port în suflet stele multe, multe și căi lactee, minunilentunericului. Dar nu le văd, am prea mult soare-n mine, de-aceea nu le văd.“ (*Mi-aștept amurgul*, în *Poemele luminii*.)

Înainte de a mă naște,
am fost o vecinicie întreagă
„nimic“.
De ce mă tem acum
de aceeași neexistență
cu care am avut o vecinicie
timp
să mă obicinuiesc
și-n care-am fost — deja ?

(Pietre pentru templul meu)

La data dublului debut, liric și filozofic, poetul din Lucian Blaga nu se dezlipise încă de gînditor. Gînditorul, de poet, n-avea să se dezlipească niciodată. Și unul și altul aveau să-și creeze însă, natural, limbaje proprii. De la început, de altfel, limbajul filozofului e mai lapidar, conceptual, neologistic ; al poetului : unduios, iterativ, redundant, ușor afectat, patetic. Comun ambelor limbaje este imagismul. Imaginația poetului se aprinde din meditație, filozoful gîndește în imagini. Pînă la sfîrșit, declanșatorul de stări lirice și creatorul de viziuni metafizice vor opera convergent, împrumutîndu-și reciproc uneltele. Constituiți în două persoane distincte (trei, dacă

se ia opera dramatică drept o entitate în sine, separată de cea lirică), ei vor rămîne o singură ființă, pe veci. Undeva, Blaga aliniază filozofii pe „două coloane" : una „vizionar-constructivă" : Thales, Pitagora, Heraclit, Platon, Plotin, Nicolaus Cusanus, Giordano Bruno, Spinoza, Hegel, Schopenhauer, Bergson ș.a., alta — „analitică-critică" : sofiștii, scepticii, Montaigne, Descartes, Hume, Kant, fenomenologiștii, existențialiștii etc. Dacă ar fi vrut să-și înserieze și propriul nume, autorul *Censurii transcedente* nu putea să-l pună, evident, decît în prima coloană. Creația sa teoretică e o tipică „filosofie vizionară", adică dintre acele ce „se pretează extraordinar la plăsmuiri poetice" [12]. Și care, putem adăuga, sînt dinadins elaborate, în unele cazuri, cu scopul de a justifica asemenea „plăsmuiri". Blaga, mai mult, poate, decît oricare alt gînditor „vizionar-constructiv" a filozofat spre a legitima poezia. Nu numai propria poezie ; poezia ca atare. Spre a demonstra imposibilitatea elucidării depline a fenomenului existențial și, drept compensație, posibilitatea de a crea : atribut al naturii umane, propriu în exclusivitate, și care, satisfăcînd nevoia de cunoaștere în aceeași măsură în care o lasă neîmplinită, întreține la infinit condiția ontologică singulară a omului în univers. Poezia blagiană, pe de altă parte, nu e decît cealaltă față a filosofiei blagiene. Expresia uimirii în fața „misterelor" pe care gîndirea le despică, spre a da, înăuntrul lor, de altele ; de „neînțelesuri și mai mari".

O poezie de acest gen (autorul o va numi : „de sensibilitate metafizică") nu putea fi creată, clar, cu vechile instrumente : nici măcar cu acelea prin care lirismul se înălțase, în spațiul național, la considerabile altitudini, însă în alte zone de experiență artistică. De aici, probabil, și discontinuitatea, pînă în 1917, a tentativelor de-a îmblînzi pegasul. Obsedat de problema cunoașterii, provincialul autor de articole despre Bergson nu avea ce face, în 1914—1916, cu prozodia lui Goga și a lui Coșbuc, experimentate înainte cu cîțiva ani. Neîncăpător pentru „năpraznicul suflet" al celui ce susținea că este necesar a ne construi „din intern (...) icoana despre lume și viață" [13] era chiar melosul eminescian.

Rima, în special, trebuie să-i fi apărut tînărului Blaga ca o frivolitate, incompatibilă cu stările de conștiință ce se vor fi vrut rostite atunci. Mai tîrziu chiar, aproape trei decenii mai tîrziu, cînd scria, de mult, versuri rimate, Blaga era de opinia că „rimele au un rost numai cînd declanșarea lor se face oarecum cu necesitate", cînd ele nu sînt „un simplu și facil joc de artificii [14], și își zicea că „versul din urmă al unei poezii n-ar trebui să fie niciodată rimat", căci „numai așa lirismul se menține ca un flux deschis" [15]. Nu încape dubiu că, prin asemenea teorii, poetul nostru își acorda o dispensă de „torturile rimei", asumate de Saint-Beuve cu „voluptate", însă, obiectiv vorbind, „calamitatea" aceasta (astfel numită, cu tandrețe, desigur, tocmai de către Valéry [16]) ar fi fost, în *Poemele luminii*, o podoabă cel puțin inutilă, dacă nu chiar stridentă. Mai mult decît Ernst Stadler, Blaga e, în această culegere, „numai flacără, sete, mistuire și strigăt". Asemenea, în genere, expresioniștilor, el „suferă de prea mult suflet". Lirismul său, aici, este exuberant, clocotitor, incandescent, eruptiv. Sau tensionat măcar. Vianu a semnalat influența lui Nietzsche [17], recunoscută de altminteri și de către poet [18]. Influență, fără discuție, mai mult stimulativă decît modelatoare. „Beat de lume" „păgîn", în virtutea elanurilor vîrstei și mai cu seamă sub impactul „luminii" declanșate de făptura iubitei, junele transilvan a fost „influențat" de *Also sprach Zarathrustra* și *Dionysos-Dithyramben* în sensul că, „îmbătat" și de lectura lor, a găsit mai ușor tonul adecvat frenezieî vitale proprii. Numai exemplul unor conaționali (Ovid Densusianu, Emil Isac, Aron Cotruș) nu-l putuse decide, înainte de 1917, să adopte hotărît versul liber și alb. Descoperindu-l în poezia germană : la Arno Holz, care îl impusese, la Nietzsche, la Mombert, nu mai exista nici un temei pentru Blaga de a nu reîncepe să scrie poezii, încălcînd și el fără ezitare canoanele prozodice. Și nu era decît firesc, totodată, ca poetul în căutare de sine să-și exteriorizeze tumultul sufletesc într-un mod în genere analog celui propriu „ditirambilor" nietzscheeni și unora dintre versurile poeților marcați de duhul literaturii lui Nietzsche.

Impulsionat, fără îndoială, și de către Dehmel, Teodor Däubler, Alfred Mombert, de poezia germană a vizionarismului extatic în general, lirismul întîiului volum blagian a fost, implicit, și orientat, parțial, într-o anume direcție, convenabilă momentan, dar de la care poetul român avea să se abată în următoarea culegere, *Pașii profetului*. Respectiva orientare, provizorie, individualizează, tocmai, *Poemele luminii*, ca tot, în raport cu volumele ulterioare. Specifice, astfel, primei cărți de poezie a lui Blaga sînt : patosul dionisiac, cosmicizarea viziunilor și, consecutiv, tonalitatea emfatică. Prin exaltare, prin redundanța discursului, prin limbajul exclamativ și vociferant-interogativ, prin „strigăt", poetul nostru se aseamănă, exterior, nu numai cu preexpresioniștii, dar și cu o seamă dintre expresioniștii propriu-ziși, în special, cum Blaga însuși o specifică, în interviul acordat lui I. Valerian, cu Franz Werfel. Ardența poemelor erotice îl califică pe autor drept emul, în lirica pasională, al Elsei Lasker-Schüler, cu care, de altminteri, se întîlnește și pe plan strict stilistic prin întrebuințarea unor procedee caracteristice scriiturii biblice, precum inversiunea : morfologică și sintactică. Plenar, exultanța dionisiacă și cosmicismul se declară, de fapt, doar în cîteva piese ale întîiului volum : *Lumina, Vreau să joc !, Din părul tău, Noi și pămîntul* (precum și în trei din cel următor : *Veniți după mine, tovarăși ! Dați-mi un trup voi, munților, Pașii profetului)* ; tendința, însă, spre gigantizare este constantă :

> Dar munții — unde-s ? Munții
> pe cari să-i mut din cale cu credința mea ?

Cînd nu gigantizează reprezentările, poetul intensifică pînă la supranatural senzațiile :

> îmi pare că stropi de liniște îmi curg prin vine, nu de sînge
>
> *(Gorunul)*

> Atîta liniște-i în jur, de-mi pare că aud
> cum se izbesc de geamuri razele de lună.
>
> *(Liniște)*

Cu această intensificare a senzațiilor, *Poemele luminii* vestesc modul liric propriu celei de a doua culegeri blagiene de versuri. Și chiar celei de a treia. Volumul de debut conține *Pașii profetului* și *În marea trecere* embrionar. *Pământul, Gorunul, Mugurii, La mare, Martie, Inima, Primăvara, Melancolie,* cu toată exuberanța din unele versuri, ar alcătui, trecute în volumul al doilea, un tot mai omogen, cu poemele de acolo (minus cele trei, citate) decît cu acele expansiv-patetice din întîiul volum. Notații precum :

Pe spate ne-am întins în iarbă : tu și eu.
Văzduh topit ca ceara-n arșița de soare
curgea de-a lungul peste miriști ca un rîu.

sau :

Un vînt de seară
aprins sărută cerul la apus
și-i scoate ruji de sînge pe obraji.

sau :

Vițe roșii,
vițe verzi sugrumă casele-n lăstari sălbatici
și vînjoși — asemenea unor polipi ce-și
strîng în brațe prada.

„rimează" cu :

Livada s-a încins în somn. Din genele-i de stufuri
strîng lacrimi de văpaie :
licurici.

cu :

Din vîrf de munți amurgul suflă
cu buze roșii
în spuza unor nori (...)

cu :

De prea mult aur crapă boabele de grîu.

cu :

În vițe roșii strugurii par sînii goi

ai toamnei, care se dezbracă rînd pe rînd
de foi.

Cu versuri, adică, din *Pașii profetului*, și nu cu :

O mare
și-un vifor nebun de lumină
făcutu-s-a-n clipă.

sau cu :

O, vreau să joc, cum niciodată n-am jucat

ale căror „rime" sînt :

Veniți lîngă mine, tovarăși ! E toamnă,
se coace
pelinul în boabe de struguri
și-n gușe de viperi veninul.

și :

Dați-mi un trup,
voi munților,
mărilor, alt trup, să-mi descarc nebunia
din plin !

În *Pașii profetului* și, anterior, în poemele ce preludează climatul liric de acolo, Dionysos cedînd locul lui Pan, vitalismul clocotitor se preschimbă în palpit apolinic, patetismul hiperbolizant apare atenuat pînă la idilic, cosmicismul devine naturism. Spre a găsi acestui mod atitudinal analogii în poezia contemporană occidentală, trebuie părăsită zona „cosmicilor germani și traversată aceea a expresioniștilor și a postexpresioniștilor atrași de natură *(Naturlyriker)*. Momente de-a dreptul „blagiene" sînt în Ernst Stadler :

Mein Herz steht bis zum Hals in gelbem Erntelicht
wie unter Sommerhimmeln schnittbereites Land

(Sommer)

(„Inima mea stă-îngropată pînă la gît în lumina galbenă a recoltei, precum, sub cerul de vară, cîmpia în așteptarea secerișului — *Vară*".)

Die Stöcke hängen vollgepackt mit Frucht. /
Geruch von Reben
Ist über Hügelwege ausgeschüttet.

(Weinlese)

(„Butucii atîrnă încărcați de rod. / Peste drumurile colinei / Stăruie mireasmă de viță“ — *Culesul viitor* Traducere de Petre Stoica.)

Mult mai apropiat însă (nu chiar atît de mult, totuși, — cred — cum s-a afirmat [19]) este Blaga, în (mai ales) al doilea volum, de Oskar Loerke și de Wilhelm Lehmann. Și la poetul nostru, ca și la ei, e multă natură — o natură zvîcnitoare —, însă figurația, atmosfera sufletească, tonalitățile germanilor nu seamănă cu cele din *Poemele luminii* și *Pașii profetului* aproape deloc. Primul compune, e drept, „muzică panică“, însă ce au comun versuri precum următoarele :

Ein Floss schwimmt aus dem fernen Himmelsrande,
Drauf tönt es dünn und blass
Wie eine alte süsse Sarabande.
Das Auge wird mir nass.
Es ist, wie wenn den weiten Horizonten
Die Seele übergeht,
Der Himmel auf den Ebnen, den besonnten,
Aufhorcht wie ein Prophet.

(„Din depărtare, zarea spre noi o plută-și mînă. / Pe struna ei aud un sunet blînd, / O dulce sarabandă și bătrînă, / Și mă trezesc plîngînd. // E ca și cum mi-ar trece-n larg de zare / Sufletul meu, încet. / Tăriile, în văi scăldate-n soare, / Tresar ca un profet.“ Traducere — liberă, firește — de Petre Stoica.) cu :

Ah, Pan !
Îl văd cum își întinde mîna, prinde-un ram
și-i pipăie
cu mîngîieri ușoare mugurii — ?

Nici la Oskar Loerke, nici la Lehmann, peisajul nu e de tărîm preistoric, chiar dacă apar în el, incidental, de altfel, lemuri și oberoni, iar stilurile vorbirii lor

sînt de o laicitate incompatibilă cu gravitatea cvasiliturgică a intonațiilor blagiene. *Vara fugace (Fliehender Sommer)* a lui Wilhelm Lehmann, de pildă :

Marguerite, Marguerite,
Weisse Frau in goldner Haube —
Erstes Heu wölbt sich zum Schaube.
Kuckuck reist, als er es sieht.

Pappel braust wie ein Prophet.
Aus dem vielgezüngten Munde
Stösst sie orgelnd ihre Kunde.
Elster hüpt, die sie versteht.

(„Marguerite, Marguerite, / Fată-n alb, păr ce strălucе — / Primul fîn în stog boltit, / Cucu-l vede și se duce. // Plop strigînd ca un proroc, / Vastă orgă-i suflă vestea, / Zeci de guri cu limbi de foc. / Coțofana știe acestea.“ Traducere de Petre Stoica.) e tot ce poate fi mai diferit de *Vara* lui Blaga :

La orizont — departe — fulgere fără de glas
Zvîcnesc din cînd în cînd
ca niște lungi picioare de păianjen-smulse
din trupul care le purta.

Dogoare.
Pămîntu-ntreg e numai lan de grîu
și cîntec de lăcuste.

„Civilizat“ (chiar dacă nu ca în *Evoluții*-le lui Arghezi), pămîntul lui Loerke și al lui Lehmann nu este, tot, „numai lan de grîu și cîntec de lăcuste“ și dacă, în *La țărm*, Lehmann contemplă „cerul vălurit“ de deasupra, „nisipul vibrant“ dimprejur, pinul, „bolțile de cîrtiți“, dacă are impresia de-a auzi „gong de prisăcar“ și vînturi „pișcînd harfa holdei“, niciodată, el nu zace

...în umbra unor maci,
fără dorinți, fără mustrări, fără căinți
și fără-ndemnuri, numai trup
și numai lut.

În raport însă cu distanța dintre panismul blagian și poezia germană a freamătului dionisiac și a spectacularului cosmic, cea dintre acest panism și „lirica naturii" postexpresionistă este, desigur, cu mult mai mică. Regresiunea către elementar, către organic, către increat, înrudește creația din *Pașii profetului,* cum s-a specificat [20], cu poemele din Gottfried Benn care celebrează epocile pelasgice :

O dass wir unsere Ururahnen wären.
Ein Klümpchen Schleim in einem warmen Moor.
Leben und Tod, Befruchten und Gebären
Glitte aus unseren stummen Säften vor.

(„O, dacă am fi stră-străbunicii noștri. / Morman de bale într-un smîrc zăcînd. / Viață și moarte,-mperecheri și nașteri. / Din seva noastră-ar șerpui pe rînd." Traducere de Șt. Aug. Doinaș.)

În împărăția blagiană a lui Pan nu sar — ca în viziunea lui Benn — „pantere mute printre arbori" („Die Panther springen lautlos durch die Bäume"), și tărîmul nu e, ca acolo, marin („Alles ist Ufer. Ewig ruft das Meer"); apar, în schimb, vietăți pe jumătate minerale (melci, greieri), făpturi umane doar parțial detașate de natura subomenească, și, în general, vegetalul, animalul, mineralul sînt amestecate, ca în mezolitic :

Cu strai de broască-n păr răsai din papură,
o undă
vrea să te cuprindă și nisipuri prind să fiarbă.
Ca dintr-o nevăzută amforă rotundă
îți versi mlădie trupul gol în iarbă.

(Pan către nimfă).

În soare spicele își țin la sîn grăunțele
ca niște prunci ce sug.

(Vara)

Prin miriște se joacă
șoareci și viței,
iar vițele de vie

ţin în palme
brotăcei.

(Zeul aşteaptă)

Nu numai „paşii profetului" sînt prefiguraţi în „poemele luminii", ziceam ; e prefigurată şi „marea trecere". Sentimentul „trecerii", al eternei prefaceri, al înapoierii în „nimicul" din care purcedem e chiar un laitmotiv al volumului de debut, complementar celui proclamat în titlu, pe care îl contrapunctează. Poetul îşi „aşteaptă amurgul", „presimte" că mîinile ce îi cuprind „capul plin de visuri" au să ţină cîndva urna cu propria-i cenuşă, se gîndeşte la viitorul sicriu, care s-ar putea să-i fie cioplit tocmai din trunchiul gorunului al cărui frunziş îi „picură" în suflet, cu anticipaţie, liniştea pe care o va avea între scînduri. Viitorul cîntăreţ al „liniştii între lucruri bătrîne" descoperă de timpuriu că „duhul" său e tăcerea :

Tăcerea mi-este duhul —
şi-ncremenit cum stau şi paşnic
ca un ascet de piatră,
îmi pare
că sunt o stalactită într-o grotă uriaşă,
în care cerul este bolta.

Prin adorarea liniştii, prin sensibilitatea la curgerea neîncetată, la permanenta schimbare, prin, mai ales, intuirea „întunericului" care „vibrează" în lucruri („Die Dinge sind Geigenleiber, / von murrendem Dunkel voll"), Blaga îşi armonizează inspiraţia, evident, cu lirismul meditativ al lui Rilke.

Căci noi suntem doar coaja, frunza doară.
Moartea cea mare, ce-i în orişicine,
ea-i acel fruct pe care totu-l împresoară. *

(Denn wir sind nur die Schale und das Blatt.
Der grosse Tod, den jeder in sich hat,
das ist die Frucht, um die sich alles dreht.)

---

* Traducere de Maria Banuş.

zice autorul *Ceaslovului,* după ce, în *Das Buch der Bilder,* scrisese :

Der Tod ist gross.
Wir sind die Seinen
lachenden Munds.
Wenn wir uns mitten im Leben meinen,
wagt er zu weinen
mitten in uns.

(„Mare e moartea / peste măsură. / Sîntem ai ei / cu rîsul în gură. / Cînd, arzătoare, viața / ne-o credem în toi, / moartea, în miezul ființei, / plînge în noi".) *

Poetul român al „luminii" se confesează astfel :

...mi-aștept amurgul, noaptea și durerea,
să mi se-ntunece tot cerul
și să răsară-n mine stelele,
stelele mele,
pe care încă niciodată
nu le-am văzut.

Și :

...sunt cîteodată un fior
din creștet străbătîndu-mi trupul,
întocmai ca și cum mîini reci
mi s-ar juca în păr cu degete de gheață.
E moartea-atunci la căpătîiul meu ?

Într-un poem din *Pașii profetului,* autorul se imaginează decedat și se întreabă dacă zgomotele surde ajunse din afară pînă la el sînt pașii iubitei sau „niște fructe coapte", ce-i „cad mustoase, grele, pe mormînt".

Un ciclu al cîntecelor rilkeene din tinerețe e consacrat fetelor ajunse femei și mame ; fetelor care odinioară „au rîs în soare", dăruindu-și unele altora „rezede și garoafe invoalte", iar cu timpul au fost împresurate de o „tăcere" cu „nume de noapte". Blaga, într-o piesă din *Poemele luminii,* constată că slovele numelui său, încrustate cîndva pe un copac „au crescut din cale-afară — uriașe." Aidoma are să crească în inima lui numele

* Traducere de Lucian Blaga.

iubitei, pe care — altundeva — o previne că „o dimineață“ îi „va ucide-odată visul“ și, iarăși într-un alt text, că

O toamnă va veni cîndva, tîrziu,
cînd tu, iubito,-mi vei cuprinde gîtul tremurînd
și strîns vei atîrna de mine cum atîrnă o cunună
de flori uscate
de stîlpul alb de marmură al unei cripte.

În *Leagănul*, poetul „pipăindu-și“ trecutul „cu degetele amintirii“, plînge pe fostul său leagăn : „...fără să-nțeleg de ce, / m-am prăbușit / și-n hohote / am început să plîng / deasupra leagănului meu“.

Nimic nu se poate sustrage „marii treceri“, nici stihiile măcar :

O, cum a răgușit de bătrînețe glasul izvorului !

Din al treilea volum de poeme, Blaga începe să cînte, asemenea lui Rilke, însă, natural, cu vocea lui proprie, „lucrurile“. Pentru poetul german, acestea sînt „trupuri de viori“ unde, cum s-a văzut, „întunericul vibrează“ și care, în consecință, cîntă : „mi-e atît de drag s-aud lucrurile cîntînd“ („die Dinge singen hör ich so gern“). Cîntec descoperise în lucruri și Eichendorf („Schläft ein Lied in allen Dingen“), însă cel intuit de Rilke urcă mult mai din adînc. „Întunericul“ pe care îl aude cîntînd în lucruri poetul *Sonetelor către Orfeu* e, desigur, moartea, însă pentru el „moarte“ nu înseamnă „neant“. Rilke „crede în noapte“ („Ich glaube an Nächte“) și, știind că „întunericul ține totul la sine : fețe, flăcări, dobitoace (...), oameni și forțe“ („die Dunkelheit hält alles in sich : Gestalten und Flammen, Tiere (...), Menschen und Mächte“), iubește „întunericul din care se trage“ mai mult decît „flacăra ce mărginește lumea“ („Du Dunkelheit, aus der ich stamme / ich liebe Dich mehr als die Flamme, / welche die Welt begrenzt“). În vocabularul rilkean „moarte“, „noapte“, „întuneric“ sînt sinonime cu „veșnicul“ (der Ewige) :

Du Ewiger, du hast dich mir gezeigt.
Ich liebe dich wie einen Lieben Sohn (...)

„Fiu“ al poetului, „veșnicul“ e, totuși, „mai mare“, căci „e tot ce fuse tatăl și cel care / n-a fost acesta, crește-acum într-însul ; / el e viitorul și e repetarea, / el este sînul, el e marea“ („Ich bin der Vater ; doch der Sohn ist mehr, / ist alles, was der Vater war; und der, / der er nicht wurde, wird in jenem gross ; / er ist die Zukunft und die Wiederkehr, / er ist der Schoss, er ist das Meer“). „Veșnicul“ fiind totuna cu „moartea“, e normal ca poetul să-l găsească „în lucrurile toate“ :

Ich finde dich in allen diesen Dingen,
denen ich gut und wie ein Bruder bin;
als Samen sonnst du dich in den geringen,
und in den grossen gibst du gross dich hin.

(„Eu te găsesc în lucrurile toate, / cu care-s bun, și-am gingășii frățești ; / bob, te-nsorești, în cele ne-nsemnate, / și, mare-n cele mari te dăruiești.“ Traducere de Maria Banuș.)

Sedii ale eternului fiind, lucrurile îi apar, în consecință, poetului — „îndumnezeite“. Tot astfel lui Blaga. Dumnezeul blagian nu e același cu al evocatorului *Vieții Mariei ;* e un dumnezeu care nu se arată ; un dumnezeu „mai înrudit cu moartea decît cu viața“ (cu moartea, ca neființă) ; un dumnezeu care, nefiind decît „muta, neclintita identitate“, „nu cere nimic“ : „nici măcar rugăciunea“ fiului ; dumnezeu, totuși, — absență pozitivă, prin care „lucrurile“ își transcend aparența. „Lucrurile“ blagiene sînt „lucruri bătrîne“, lăcașe ale „divinului“, prin „divin“ înțelegînd (cu Jung) „încă neumanizatul“ :

În apropiere e muntele meu, munte iubit.
Înconjurat de lucruri bătrîne
acoperite cu mușchi din zilele facerii,
în seara cu cei șapte sori negri
cari aduc întunericul bun,
ar trebui să fiu mulțumit.

„Lucrurile bătrîne“ îi aduc aminte poetului nostru „de vremea cînd încă nu era“, „ca de-o copilărie depărtată“. „Acoperite cu mușchi din zilele facerii“, ele perpetuează increatul. „Lucru“ în poezia lui Blaga, înseamnă, aproximativ, „fenomen originar“. Atras de

„țara fără de nume“ în care „îi pare așa de rău că n-a rămas“, poetul, de teamă, poate, să nu „ucidă“ ca profanii dezavuați de Rilke, „lucrurile“ („Voi îmi ucideți lucrurile toate“ — „Ihr bringt mir alle Dinge zu“), cheamă lucrurile să-l ucidă ele, adică să-l întoarcă, iarăși, acolo în „țara“ aceea :

O, nu mai sunt vrednic
să trăiesc printre pomi și printre pietre.
Lucruri mici,
lucruri mari,
lucruri sălbatice — omorîți-mi inima !

Emul al lui Rilke poetul român al „marii treceri“ este nu numai prin sacralizarea „lucrurilor“, ci, deseori, prin tonalitatea versurilor, o tonalitate sacerdotal-extatică, și prin atmosfera sacramentală, prin nota de angelism, prin sublimitatea orfică [21]. Poezii ca *Înviere de toate zilele*, *Bunătate toamna*, *Am înțeles păcatul...*, citata *Liniște între lucruri bătrîne*, precum și altele, din următoarele volume *(Somn, Echinocțiu, Septemvrie, Munte vrăjit, Cuvinte către fata necunoscută din poartă, Epitaf pentru Euridike, Cîntecul focului* ș.a.) sună — cu toate deosebirile de tot felul : motive, timbru, imagistică etc. — rilkean. Iată prima din cele două strofe ale *Echinocțiu*-lui :

Semne verzi subt șovăiri solare
ieși, soră, să vezi pe ogor.
Popi negri vestind sub pămînturi soarele
cu fluiere, greierii umblă
pînă-n pragul sicrielor
și-acolo mor.

Iată acum *Aus einem April (Dintr-un aprilie)*, începutul :

Wieder duftet der Wald.
Erheben die schwebenden Lerchen
mit sich den Himmel empor, der unseren Schultern schwer war;
zwar sah man noch durch die Äste den Tag, wie er leer war, —
aber nach langen, regnenden Nachmittagen

kommen die goldübersonnten
neuren Stunden (...).

(„Din nou în miresme-i pădurea. / Ciocîrliile ușoare înalță / cu ele cerul, greu umerilor noștri ; / ce-i drept, încă se vedea ziua prin ramuri ; / cît de deșartă era — / dar în urma lungilor dup-amieze, / de ploi încărcate, / vin auriile, frumoasele / ore-nnoite (...)". Traducere de Eugen Jebeleanu.)

Reprezentările sînt diferite cu totul, însă melosurile converg. În genere, nici un poem blagian nu poate fi pus în directă relație cu unul rilkean, dar stilul interior al multora, decis de natura stărilor lirice, omogenizează constituenți de tipul celor caracteristici elocuției lui Rilke. În *Cîntecul focului,* de exemplu, poetul român spune iubitei cu totul altceva decît maestrul german, în *Die Stille,* însă i-o spune într-un chip asemănător, recurgînd la același tip de intonație, tandru, solemn, exultant interogativ, utilizînd o tehnică articulatorie și o prozodie analoage, operînd cu imagini din aceleași zone ale poeticului, cu vocabule din aceeași sferă a limbii :

Hörst du, Geliebte, ich hebe die Hände —
hörst du: es rauscht...
Welche Gebärde der Einsamen fände
sich nicht von vielen Dingen belauscht ?

(„Auzi, iubito, îmi ridic mîinile — / auzi tu : foșnește... / Care gest al singuraticilor nu s-ar simți spionat de multele lucruri ?")

În fabula veche și caldă-a naturii,
tu crengi ai, iubito, nu brațe,
și muguri îmbii, cu mlădițele prinzi.
Descinzi dintr-un basm vegetal, al răsurii ?
Ia seama să nu te aprinzi,
cum se-ntîmplă adesea cu lemnul grădinii.

Dintre *Cuvinte*-le *către fata necunoscută din poartă,* nici unul nu e împrumutat *Elegiilor duineze,* însă, melodic, logosurile celor doi poeți, meditative la modul imnic, „se-ngînă și-și răspund" (cum ar zice Baudelaire) :

Wer, wenn ich schriee, hörte mich denn aus der Engel Ordnungen? und gesetzt selbst, es nähme
einer mich plötzlich ans Herz: ich verginge von seinem stärkeren Dasein. Denn das Schöne is nichts
als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen,
und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäht,
uns zu zerstören (...).

(„Cine, dac-aș striga, m-ar auzi din cetele / îngerilor ? și chiar dacă unul m-ar lua / deodată pe inima lui : aș pieri înaintea / prezenței prea tari. Căci frumosul nu-i altceva / decît începutul cumplitului pe care abia-l îndurăm, / și-l admirăm atît pentru că, nepăsător, din dispreț, / nu ne distruge". Traducere de Maria Banuș.)

Nu te-mpotrivi. Tu va trebui să iai această grijă asupră-ți :
în poarta la care-am ajuns, trecînd prin această vale,
să fii straja copilăriei mele. A copilăriei
ce-o duc încă în mine.
Ea e singurul bine, izvorul a toate, prin tot anotimpul,
prin toți anii, sub toate punctele cardinale.

„Poezia lui Rilke — apreciază Blaga, în medalionul consacrat poetului «ucis de-un trandafir» : «unul dintre cei mai mari lirici ai lumii, de totdeauna» — rămîne pînă la urmă sunet și melodie, dar ea se adîncește mereu, de la *Cartea orelor* pînă la *Elegiile duineze* și pînă la *Sonetele către Orfeu*, devenind tot mai mult o lirică de cunoaștere". Nu „poezie filosofică, în sensul obișnuit al cuvîntului, didactică și discursivă", ci „poezie a sensibilității metafizice, a absconsului" [22]. Mai puțin eufonică, mai pădureață, ... zamolxică, sau, în orice caz, muzicală mai mult în genul troparelor grecești decît al romano-catolicelor „cantiques", poezia blagiană este, și ea, una de „sensibilitate metafizică", de „cunoaștere", adică „ermetică" în sensul că, „greu-accesibilă sensibilității și inteligenței de toate zilele", e „o poezie care se luptă cu tainele lumii, ca Iacob cu îngerul" [23]. De aici toate consonanțele.

Euforic melancolicele tonalități rilkeene sînt contrapunctate intermitent de sonuri sumbre, comunicînd un sentiment al oboselii, al singurătății, al „bolii", ce înru-

deşte lirica blagiană şi cu poezia lui Trakl. „Boala“ semnalată de Blaga („Intrat-a o boală în lume, / fără obraz, fără nume“), şi „purtată în strune“ („Purtăm fără lacrimi / o boală în strune...“), e, desigur, altceva decît traklianul „spirit al răului“ („der Geist des Bösen“), însă, ca acela, se rosteşte în cuvinte „amare“, şi ea : „Amare foarte sunt toate cuvintele“. Cîntecele blagiene sînt, uneori, asemenea multora dintre ale marelui confrate damnat, „Klagen“, „tînguiri“. Pe fruntea celui ce avea să sucombe, tînăr, într-o cameră de spital cracovian, „umblă metal rece“. Inima lui e „căutată de păianjeni“ („Auf meine Stirne tritt kaltes Metall. Spinnen suchen mein Herz“). „Vulturi sumbri“, „somnul şi moartea“ se rotesc, noaptea, în jurul capului său („Schlaf und Tod, die düstern Adler / Umrauschem nachlang dieses Haupt“), care, „cutremurîndu-se sub stelele toamnei, se apleacă tot mai mult, cu fiecare an“ („Schaudernd unter herbstlichen Sternen / Neigt sich jährlich tiefer das Haupt“). Pe străzile „oraşului mare“, cuprins de „nebunie“,

> Arbori schilozi stau încremeniţi lîngă zidul negru,
> Prin masca de argint priveşte spiritul răului ;
> Cu bici magnetic lumina şfichiuie noaptea de piatră.
> (Traducere de Petre Stoica)

(„An schwarzer Mauer verkrüppelte Bäume starren, / Aus silberner Maske der Geist des Bösen schaut; / Licht mit magnetischer Geissel die steinerne Nacht verdrängt“.)

Diferită de pătimirile ce alimentează inspiraţia lui Trakl, şi diferit înstrunată, experienţa blagiană a suferinţei rezumă drama spiritului uman devorat de propriile aspiraţii niciodată realizate :

> Mistuiţi de răni lăuntrice ne trecem prin veac.
> Din cînd în cînd ne mai ridicăm ochii
> spre zăvoaiele raiului,
> apoi ne plecăm capetele în şi mai mare tristeţe.
> Pentru noi cerul e zăvorît, şi zăvorîte sînt şi cetăţile.

Cîte o notaţie, poate, totuşi, aminti, eventual, de atmosfera poemelor trakliene sumbre :

Sufletul îmi cade în adînc
alunecînd ca un inel
dintr-un deget slăbit de boală.

(Un om s-apleacă peste margine.)

Pe drumuri pornit,
iscodesc semnele
întregului rotund depărtat :
pretutindeni e o tristețe. E o negare. E un sfîrșit.

(Tăgăduiri.)

Duhul răului tot vine
în sat nelocuit să pască
iarba morților de bine.

(Vrajă și blestem.)

Cînd „duhul răului" se înfățișează ca demonie mașinistă, viziunile edifică un apocaliptic de tip expresionist, în care coșmarescul de tip Georg Trakl se conjugă cu halucinantul detașat parcă din tablourile lui Georg Heym și cu tot ce e peisaj dezolant în poezia germană a „crepusculului umanității". Întocmai ca în versurile poeților expresioniști, unde

Es ist ein Weinen in der Welt,
Als ob der liebe Gott gestorben wär,
Und der bleierne Schatten, der niederfällt,
Lastet grabesschwer.

(Else Lasker-Schüller: *Weltende.)*

(„E-un plîns în lume, ca și cum bunul Dumnezeu ar fi murit, și umbra de plumb care cade apasă cu greutate de mormînt" — *Sfîrșit de lume.)*

unde

Der Sturm ist da, die wilden Meere hüpfen
An Land, um dicke Dämme zu verdrücken
Die Eisenbahnen fallen von der Brücken.

(Jakob von Hoddis : *Weltende.)*

(„E vijelie, sălbaticele mări năvălesc pe pământ, spre a surpa masivele diguri. / Drumurile de fier se prăbușesc de pe poduri". — *Sfîrșit de lume*), tot astfel în *Paradis în destrămare* și *Peisaj transcendent* se alcătuiesc priveliști ale degradării pământului, și, mai mult chiar — ale destrămării cosmice :

Trece printre sori vecini
porumbelul sfîntului duh,
cu pliscul stinge cele din urmă lumini.

*

Din păduri de somn
și alte negre locuri,
dobitoace crescute-n furtuni
ies furișate să bea
apă moartă din scocuri.
Arde cu păreri de valuri
pămîntul îmbrăcat în grîu.
Aripi cu sunet de legendă
s-abat înspăimîntate peste rîu.

Orașul demonizat al lui Heym, deasupra căruia

...ein Kran mit Riesenarmen dräut,
Mit schwarzer Stirn, ein mächtiger Tyrann,
Ein Moloch, drum die schwarzen Knechte knien.

(Ophelia)

(„...o macara amenință, cu brațe de gigant, cu frunte neagră, viguros tiran, Moloh în jurul căruia îngenunchează negre slugi") și în al cărui centru

Vom Abend glänzt der rote Bauch dem Baal,
Die grossen Städte knieen um ihn her.
Der Kirchenglocken ungeheure Zahl
Wogt auf zu ihm aus schwarzer Türme Meer.

Wie Korybanten-Tanz dröhnt die Musik
Der Milionen durch die Strassen laut.
Der Schlote Rauch, die Wolken der Fabrik
Ziehn auf zu ihm, wie Duft von Weihrauch blaut.

(Der Gott der Stadt.)

(„Roș pîntec luciu are Baal : orice oraș / În juru-i îngenunche, rob, și urlă. / Cu dangăt, clopote în număr uriaș / Spre el plutesc într-un ocean de turle. // Răsună valul ca un dans de coribant / Vuind pe străzi în ritm de milioane ; / Și nori, hogeacuri, fabrici : fumul sufocant / Spre el tămîie-nseamnă, -albastră, lungi coloane — *Zeul orașului*. Traducere de N. Argintescu-Amza.) îi corespunde în spațiul liric blagian orașul sodomizat, în care arhanghelii, veniți să-l pedepsească,

s-au rătăcit prin baruri, cu genele arse.
Dantatoarea albă le trece prin sînge (...)

Reacția poetului nostru la opresivul spectacol nu e, ca în proclamațiile expresioniștilor vociferanți (Werfel, Johannes Becker, Ernst Toller, Yvan Goll, Paul Zech ș.a.), strigătul protestatar și mobilizator, și nici strigătul în genere (faimosul „Schrei"). Reacția lui e tînguirea, ceva analog „plînsului" („Weinen") „auzit" de Else Lasker-Schüler în lumea fără Dumnezeu :

vai mie, vai ție,
păianjeni mulți au umplut apa vie (...)

Ah, iarăși și iarăși
Cuvintele seacă.

Proiecția mitologică a spiritului blagian consternat de-a înregistra totala dispariție din lume a sacrului este Ioan Botezătorul, care se sfîșie în deșerturi, omologul „heruvimului bolnav" arghezian :

Unde ești, Elohim ?
Lumea din mîinile tale-a zburat
ca porumbelul lui Noe.
Tu poate și astăzi o mai aștepți.
Unde ești, Elohim ?

Desacralizat, pămîntul e, în viziunea lui Blaga, o „waste Land", și anumite versuri din *Lauda somnului* („Acum mă aplec în lumină / și plîng în tîrziile rămășițe / ale stelei pe care umblăm" ; „Umblăm turburați și fără de voie, / printre stihiile nopții te iscodim, / sărutăm în pulbere steaua de sub călcîie / și-ntrebăm

de tine — Elohim !" ; „Grele din înălțime cad ciocîrlii / ca lacrimi sunătoare ale dumnezeirii peste ogor *. / Pe drumuri pornit, / iscodesc semnele / întregului rotund depărtat : / pretutindeni e o tristețe. E o negare. E un sfîrșit") par, cu toate deosebirile, ecouri ale poemului lui Eliot :

Here is no water but only Rock
Rock and no water and the sandy road
The road windling above among the mountains
Wich are mountains of rock without water
If there were water we should stop and drink.
Amongst the rock one cannot stop or think
Sweat is dry and feet are in the sand
If there were only water amongst the rock
Dead mountain mouth of carious teeth that cannot spit
Here one can neither stand nor lie nor sit
There is not even silence in the mountains
But dry sterile thunder without rain (...)

In this decayed hole among the mountains
In the faint moonlight, the grass is singing
Over the tumbled graves, about the chapel
There is the empty chapel, only the winds home.
It has no windows, and the door swings,
Dry bones can harm no one.
Only a cock stood on the rooftree
Co co rico co co rico
In a flash of lighting (...)

(„Aici nu se găsește apă ci numai stîncă
Stîncă și nici un strop de apă și drumul de nisip
Drumul ce șerpuiește sus printre munți
Care sînt munți de stîncă fără apă
Dacă ar fi apă ne-am opri și am bea

---

* Imaginea amintește de : „Fielen din Amseln wie Trauerrosen / Hoch vom blauen Gebüsch" — „Asemenea unor roze funebre / mierlele au căzut din albastrul tufiș" (Else Lasker-Schüler: *Ein Lied — Un cîntec).*

Printre stîncă nu poți să te oprești pentru a cugeta
Sudoarea e uscată și picioarele sînt în nisip
Numai de ar fi apă printre stînci
Gură de munte mort cu dinți cariați ce nu pot scuipa
Aici nu poți nici sta culcat nici ședea
Nu e nici măcar tăcere în munți
Ci numai tunet sterp fără ploaie
Nu e nici măcar singurătate în munți.
(...)
În această vizuină putredă din munți
În lumina slabă a lunii, iarba cîntă
Deasupra mormintelor prăbușite, în preajma capelei
Acolo e capela goală, sălaș doar al vîntului.
Ferestre nu are și ușa se bălăbăne.
Oasele uscate nu fac rău nimănui.
Numai un cocoș s-a cocoțat pe acoperiș *
Cu cu rigu cu cu rigu
În scînteierea unui fulger (...)

(Traducere de Leon Levițchi.)

Consternarea, grefată pe sentimentul „morții lui Dumnezeu", de a vedea că „civilizîndu-se", pămîntul și-a pierdut orice aură de sacralitate e, de altfel, un topos al poeziei europene din perioada interbelică. În lirica germană, ea ajunge la înaltă expresie în special prin Gottfried Benn, care, întocmai ca Blaga, a „trecut prin veac (...) mistuit de răni lăuntrice", disimulate, mallarméana densitate a versurilor sale fiind, asemenea lapidarității mărgăritarelor, produsul unei „boliri" inefabile. În stereotipia existenței prozaice automatizate, autorul *Morgăi (Morgue)* și al *Sciziunii (Spaltung)* distinge, asemenea Elsei Lasker-Schüler, un „plîns" („toți plîng — nu vezi oare ?" („alle weinen — siehst du es nicht ?") : plînsul acelora ce, știind sau nu că poartă în ei „germenii tuturor zeilor" („Wir tragen in uns Keime aller Götter"), trăiesc drama crizei de identitate, a înstrăinării de propriul eu (devenit un „verlorenes Ich") și, în consecință,

* „Cocoși apocaliptici tot strigă..."

se simt, precum „cîntăreții leproși“ blagieni „fără scăpare singuri în amiaza nopții“.

> Die Tage gehn dir ohne Nacht und Morgen,
> die Jahre halten ohne Schnee und Frucht
> bedrohend das Unendliche verborgen —
> die Welt als Flucht.

(„Zilele îți curg fără noapte și dimineață / anii dăinuie fără zăpadă și rod, / amenințînd nesfîrșitul ascuns — / lumea ca refugiu“) îi zice poetul german „eului pierdut“, și, ca Blaga („Unde ești, Elohim ?“), articulează interogații sfîșietoare :

> Woher, wohin — nicht Nacht, nicht Morgen,
> kein Evoë, kein Requiem,
> du möchtest dir ein Stichwort borgen —
> allein bei wem?

(„De unde, încotro — nu-i noapte, nu dimineață, nici un evohe, nici un recviem, ai putea să-ți împrumuți o lozincă — de la cine ?“ Două memorabile versuri din *Gesänge* rezumă starea de spirit prezentă difuz în întreaga poezie a lui Gottfried Benn :

> Wir sind so schmerzliche durchseuchte Götter
> und dennoch denken wir des Gottes oft.

(„Bolind cumplit, noi sîntem zei bubonici / dar ne gîndim ades la Dumnezeu“ — Traducere de Ștefan Augustin Doinaș.) Omolog, se poate spune, al lui Benn, în virtutea atît a naturii lirismului cît și a poziției ierarhice pe scara valorilor, Blaga e poetul unui „rău al secolului“ de alt gen decît cel denunțat de către majoritatea expresioniștilor. Sensibilitatea și imaginația lui situează reprezentările pe un plan extraneu fenomenalului concret-istoric ; pe un plan meta-fizic. Consemnînd freamătul „mașinilor subpămîntești“, trepidația „intercontinentalelor zvonuri electrice“, Lucian Blaga nu denunță tehnica și civilizația modernă ca atare, nu e, din principiu, dușmanul „orașului“. Mașinismul, în sine, nu numai că nu i-a repugnat poetului nostru niciodată, dar a obținut chiar adeziunea lui explicită, nu numai în articole *(Frumusețea în tehnică)*, ci în versuri chiar *(Lucrătorul,*

Tristețe metafizică). În înțelegerea lui Blaga, polemic opusă, pe această temă, în *Censura transcendentă,* aceleia a lui Ludwig Klages, civilizația epocii industriale, produs al „spiritului", nu suprimă „sufletul", „viața" prin simpla sa existență. Se poate chiar potența. E ceea ce omenirea tocmai sperase, cînd — zice poetul —

am ridicat poduri de oțel
peste rîuri albe, peste zborul pasărei curate,
peste păduri adînci,

și cînd,

orice pod se arcuia
trecîndu-ne parcă pe un tărîm de legendă cu el.

Dezolarea exprimată în poemele blagiene e generată nu de faptul în sine că s-au înălțat uriașe construcții, ci de neîmplinirea „făgăduințelor". Căci :

Din stufăriș cu flăcări rotitoare
făgăduitu-ni-s-au fabrici lîngă rîuri sfinte,
rugăciuni de clopote să ni se pară
fapta mîinilor între motoare.

În loc, însă, de o înfrumusețare a peisajului prin tehnică, s-a ajuns, din contră, la macularea lui, la profanare :

Pe-aici vrăbiile și șerpii sunt albi de ciment,
cum albi suntem și noi
de făina stihiilor de piatră.

S-a ajuns la înăbușirea vitalului, prin oprimare faraonică :

Trupuri fără răzvrătiri și fără țipet,
suferim cu crini în gură
silnicia din Egipet.

Sperata minune nu s-a împlinit :

oh, nici o minune nu se-mplinește.
Nu se-mplinește, nu se-mplinește.

Consternarea blagiană, se vede clar, e stîrnită nu de apariția „mașinilor subpămîntești" și a fabricilor, „lîngă rîuri sfinte", ci de neîmplinirea „minunii". De aici și natura specială a „tristeții" poetului român, care, asemenea aceleia a lui Eliot și Benn, este o „tristețe metafizică".

Problematica gîndirii blagiene, atît lirice cît și filosofice, se reduce, în ultimă analiză, la întrebarea dacă eforturile pentru satisfacerea nevoii umane de cunoaștere nu pun cumva în primejdie nevoia de vis, de poezie și, în cele din urmă, însăși integritatea și chiar perpetuarea ființei. Filosoful a răspuns acestei întrebări după 1930. Poetul — în deceniul al treilea — s-a „sfîșiat". Potrivit concepției dezvoltate în „trilogii", omul nu devine om pe deplin decît cu prețul pierderii „stării de grație", al ieșirii din orizontul „paradisiac" al inocenței copilărești și al instalării în „luciferic". Pentru umanitate, aceasta înseamnă angajare în „creația istorică". Angajare într-o acțiune ce amenință să distrugă organicul. Să nimicească viața însăși, odată cu sufletul, cu sensibilitatea, cu „starea de copilărie", cu mitul, cu „povestea". Alternativa e, pur și simplu : a fi sau a nu fi. Ludwig Klages avea sentimentul că, prin proliferarea mașinismului, omenirea își provoca ea însăși dispariția. Nu tot astfel gîndea Blaga, „Spiritul" („lucifericul") amenință, și în viziunea lui, „sufletul", „viața", însă perpetuarea acestora este asigurată prin existența „cenzurii transcendente", ale cărei „zăbrele" stăvilesc la timp oportun expansiunea ucigătoare a „spiritului". La această încheiere, însă, filosoful ajungea, cum am spus, în deceniul al patrulea. Opera de pînă atunci a poetului e traversată de sentimentul „păcatului" de a fi „tălmăcit vremea și zodiile altfel decît baba ce-și topește cînepa în baltă". Melosul din *În marea trecere* și *Lauda somnului* este, în bună parte, vocea „rănilor lăuntrice", provocate de mușcătura „șarpelui". A șarpelui din *Eva* și *Legendă :* șarpele luciferic, „cel cu ochii de-a pururi deschiși spre-nțelepciunea de dincolo", cel care „a înveninat fîntînile omului". Acestei voci îi răspunde, contrapunctic, o alta, care vestește că nu e totul pierdut : nici pentru ins, nici pentru specie. Dacă

în cetatea sodomică „se profețesc prăbușirile, sfîrșesc în sînge cuvintele", — altundeva :

> ...sus, la o mie de metri înălțime, spre răsărit
> stelele își spun povești prin cetini de brazi
> și-n miez de noapte rîtul mistreților
> deschide izvoarele.

La sat, unde „orice gînd e mai încet / și inima-ți zvîcnește mai rar, / ca și cum nu ți-ar mai bate în piept, / ci adînc în pămînt undeva", „se vindecă setea de mîntuire". Resuscită umanul în stare genuină. Omul își este restituit sieși.

Nefiind un adversar al orașului real, Blaga nu-i nici apologetul satului obiectiv existent, sau, mai precis, este doar în măsura în care acesta materializează satul mitic din conștiință, *satul-idee*. Lucian Blaga nu opune, ca sămănătoriștii, satul patriarhal orașului modern, nici, asemenea expresioniștilor, civilizația — naturii. „Sat" și „oraș" sînt, în opera lui, simboluri, moduri sufletești. Scenariul apocaliptic din *Paradis în destrămare* și *Peisaj transcendent* sintetizează viziunea blagiană a unui cataclism produs nu în universul obiectiv, ci în cel interior, al umanității. „Satele românești" în care „strigă, tot strigă (...) cocoși apocaliptici" nu sînt „cîmpurile halucinate" din poezia lui Verhaeren. Sînt suflete deposedate de focul sacru, suflete în care a murit „povestea", s-a stins vibrația. Căutînd, ca expresioniștii, „mîntuirea" în natură, la origini, la surse, în „sat", Blaga are în vedere — încă o dată — „satul mitic" ; acesta poate dăinui și fără a exista neapărat aievea, în spațiu. Cele rostite de el imediat după dictatul de la Viena, într-o lecție de deschidere, cu privire la „țară" se aplică integral și noțiunii sale de „sat" :

„Pînă ieri am fost o țară mare din punct de vedere etnic și geografic, astăzi suntem o țară mult mai mică... Acest orizont, care de pe pămînt s-a retras în inima noastră, îl purtăm în noi, închis în noi, ca orizont viu și neuitat, pe care nici o măsură omenească nu-l va putea revizui. Țara din inima noastră, orizontul tocmai suficient pentru orice creație, oricît de mare, a spiritu-

lui, țara de totdeauna rămîne neatinsă acolo, înăuntrul nostru“ [24].

Concomitent cu decantarea și condensarea lirismului, creația lui Blaga a parcurs implicit și o evoluție formală, adecvată : de la „Formlosigkeit“ la tendința către o structurare lapidară, care, după opinia autorului [25], i-ar conferi, încă în *Lauda somnului,* caracter neoclasic. Neoclasicism sau neoromantism, „năzuința formativă“ proprie versului blagian începînd într-adevăr din al patrulea volum (realizată însă definitiv doar în *Nebănuitele trepte* și mai ales în poemele editate postum) nu s-ar fi putut, evident, declara fără frecventarea poeților care își datorează înfăptuirile într-o însemnată măsură tocmai perfectei încadrări în „disciplina lirei“. La data descoperirii lui Dehmel și Rilke, tînărul Blaga începea, potrivit dezvăluirii proprii, menționate, să citească și din Stefan George. Cam tot de pe atunci, sau de puțin mai înainte, îi era cunoscut Hugo von Hofmannsthal, invocat oral în cursul unei plimbări din iarna 1916—1917 pe străzile Vienei [26]. S-a observat că lirica blagiană ar avea, pe alocuri, în comun cu poezia lui George o anume „nostalgie diafană“, „o comuniune extatică, contemplativă“ [27]. S-ar putea adăuga : și un anume rafinament al stilizării imaginii, remarcat de către unii recenzenți chiar și în volumul de debut. [28]

Cu certitudine, Stefan George e unul dintre poeții moderni ale căror opere au deșteptat în Blaga aspirația la perfecțiunea formală clasică, și i-au stimulat-o. Trecînd prin George și prin Hugo von Hofmannsthal, poetul „marii treceri“ și al „somnului“ a urcat la Novalis, la Hölderlin, la Goethe, adică a refăcut evoluția poeziei germane în sens invers. Versurile unora dintre poemele sale de după 1940 *(Domnițele, Ardere, Tablele legii, Apoteoză* ș.a.) au solemnități hölderliniene. În genere, tonalitatea stăpînit dramatică, melancolia blîndă, jeluirea calmă, climatul de mitologie consună (și) cu vocea cîntărețului Diotimei. Preferința pentru nocturn, celebrarea „somnului“, obsesia „izvorului“, frecvența motivului florii, lacrimii, „bolii“, cenușii îl înrudesc pe Blaga cu Novalis. Cu poezia de supremă maturitate, autorul ciclurilor *Ce aude unicornul* și *Cîntecul focului* se distanțează

de producția sa juvenilă asemenea lui Goethe de perioada *Sturm und Drang*. Goetheană, mai precis : goethean —rilkeană, e în special expresia perceperii calm-euforice a bucuriilor simple, a savurării farmecului clipei, a senzualității ingenue :

Lumina ce largă e !
Albastrul ce crud !
Unei noi creșteri, vărătice-n toamnă, se pare
c-am fi hărăziți și aleși.
Și-o clipă ne c-ngăduit
bănuitului Sud
să-i trimitem un gînd fără greș.

Combustie aprigă în *Poemele luminii :*

Nebun,
ca niște limbi de foc eu brațele-mi întind,
ca să-ți topesc zăpada umerilor goi
și ca să-ți sorb, flămînd să-ți mistui
puterea, sîngele, mîndria, primăvara, totul.

erosul devine în *Cîntecul focului* ardere interioară, generatoare de miraje menite inexorabilei topiri în zarea visului :

Ne-om aminti cîndva, tîrziu
De-această întîmplare simplă,
de-această bancă unde stăm
tîmplă fierbinte lîngă tîmplă.

Visînd întrezărim prin doruri —
latente-n pulberi aurii —
păduri ce ar putea să fie
și niciodată nu vor fi.

Înapoierea la Goethe nu anulează, în poezia lui Blaga, atributele modernității. Cum se poate vedea chiar din aceste versuri, poetul nostru n-a reluat tipare sau motive goetheene, ci, asemenea gigantului de la Weimar, și-a adîncit, la maturitate, lirismul, cum o spune singur, „pe un plan mai organic și mai omenesc“ [29]. Dezavuate de un anumit modernism, „organicul“ și „omenescul“ nu sînt deloc incompatibile cu modernismul în genere.

În interviul din *Viața literară* (1926), Blaga, numind poeții germani („simpatizați", adaugă că „tot așa de bine" putea fi „alături de literatura franceză nouă" [30]. Alături de suprarealiști ? Doar prin „Formlosigkeit", prin, mai în general, integrarea în „același ritm contemporan", prin curajul de a sparge „granițele vechilor formule de artă". Poate, „alături" de întemeietorii poeziei franceze (și universale) moderne ! Dar de care dintre ei ? În nici un caz nu de Rimbaud sau de Lautréamont. Și nici de Baudelaire. Prea puțin de Verlaine. *Largo sensu*, și doar *in abstracto*, sfera sa de preocupări este oarecum aceeași cu a lui Claudel, foarte parțial și cu a lui Péguy. Dar Mallarmé ? Poetica mallarméană a repudiat-o, în *Geneza metaforei și sensul culturii*. Și, totuși, idealul de artă al pontifului poeziei moderne ermetice este și al său, într-un anume sens. Prin „sensibilitatea metafizică", Blaga e, asemenea lui Mallarmé, deși în cu totul alt stil, un poet al aspirației la absolut. La un alt absolut decît cel imaginat de autorul lui *Igitur*, însă abordabil tot numai prin cuvînt, ca acela. Sforțării mallarméene de a reface „cuvîntul total", cu virtuți incantatorii, îi corespunde în scrisul lui Blaga căutarea de drumuri spre „cuvintele originare". Poeții, după Lucian Blaga, se străduiesc, de la începutul lumii, să reconstituie „din limbile omenești însăși limba divină", înseși „cuvintele cu care Dumnezeu a făcut la începuturi toate cuvintele". Orice poet — rezultă din reflexiile blagiene — se lasă amăgit de „nădejdea drăcească" de-a ajunge, prin alegerea acelor „cuvinte de vrajă și de putere", existente în limbile tuturor semințiilor, care s-ar părea că mai păstrează „unele scîntei și răsfrîngeri din puterea ce au avut-o cuvintele lui Dumnezeu", la „stăpînirea cuvintelor originare", dobîndind astfel „puteri creatoare neomenești" [31]. Cu asemenea speculații, autorul *Cunoașterii luciferice* se introduce și în zona în care și-a consumat „delirurile" Rimbaud, vizînd însă cu totul alte obiective. Sau, poate aceleași, sub specia absolutului, dar reclamînd, în orice caz, mijloace de înfăptuire total diferite. Visul în care întregul lirism blagian, cel din versuri și cel din operele în proză, își are sursa generativă, este restaurarea „sacrului". „Sacru" nu vrea să zică „religi-

ozitate" în înțeles curent, și, în consecință, restaurarea lui nu implică, în concepția lui Blaga, revenire la credința în supra natural, și cu atît mai puțin restabilirea puterii eclesiastice, religiile instituționalizate fiind pentru gînditorul nostru, „putrefacte ale altor vremi" [32]. Restaurarea „sacrului" înseamnă reintegrare în „destinul cosmic". Redobîndirea sensului totalității și repunerea astfel a ființei în climatul ontologic propriu, care nu suportă fărîmițarea, dispersarea, reificarea. Acest climat este, în ultimă expresie, „cuvîntul", întrucît gîndul, poezia, mitul își au sediul în cuvînt. Blaga n-a ajuns, însă, spre distincție de Mallarmé, la fetișizarea cuvîntului. Cuvîntul, în poezia lui, nu își este propriul scop. Cuvîntul, în înțelegerea poetului român, nu-i absolutul însuși, este doar instrumentul elanului spre absolut. Cu toate că „transcendentul" blagian nu e, chiar pentru Blaga însuși, decît creație metaforică („idealitate goală", în termenii lui Hugo Friedrich), el se deosebește esențial de mallarméanul neant : „Dacă descoperim că viața n-are nici un înțeles, — sună o însemnare din *Pietre pentru templul meu* — nu ne rămîne altceva de făcut decît... să-i *dăm* un înțeles". Dacă transcendența e goală, să o populăm ! Și Lucian Blaga a populat-o. Ca filosof, a inventat un demiurg, Marele Anonim ; ca poet, a creat o faună mitologică. Departe de a fi o poetică a irealizării, poetica sa e orientată de principiul „plăsmuirii", al „creației". Nu neantizarea lumii prin cuvînt, ci crearea prin magia verbului a unei alte realități. „Mallarméan", așa-zicînd, prin dorul de absolut, Blaga se găsește la antipodul mallarméismului prin opțiunea pentru organic, prin adorarea ființei. „Eu — se autocaracterizează poetul «somnului» și al «focului», foarte exact, prin delimitare de Ion Barbu — îmi am estetica mea. El tinde către abstractul constructivist, eu tind spre stilul organic. Abstractul meu n-a pierdut și nu va pierde niciodată contactul cu organicul" [33]. Propensiunea spre organic găsindu-și un mediu propice în expresionism, iar, pe de altă parte, Blaga definind expresionismul ca „redare a lucrurilor *sub specie absoluti*" [34], ca artă a punerii pămîntescului în „relațiuni cu cosmicul, cu absolutul, cu ilimitatul" [35], definiție perfect aplicabilă și simbolismului,

celui substanțial, rezultă că poezia blagiană e o expresie a „simbolismului" în variantă expresionistă (sau a „expresionismului" în variantă simbolistă) : „mallarméană" prin orientarea către abstract (absolutul), antimallarméană prin convertirea abstractului în organic.

„Expresionist" într-un fel care (atît în poezie cît și în creația dramatică) îl diferențiază de toți reprezentanții curentului, cu mult mai mult decît îl integrează în curent sau îl apropie de vreunul dintre acei ce l-au declanșat și întreținut, Lucian Blaga și-a creat, de fapt, un „expresionism" propriu, convergent în mai mare măsură cu formulările teoretice și cu o seamă de realizări plastice decît cu producțiile literare expresioniste. Reținînd din eseuri și manifeste îndeosebi ideea că arta nu imită, ci creează („Kunst ist Gabe, nicht Wiedergabe") și îndemnul de întoarcere la origini, el a modernizat poezia românească într-un chip aparent paradoxal, în realitate prin excelență propriu uneia dintre tendințele majore ale artei din secolul al douăzecilea. Refuzul *mimesis*-ului, lege de fier a tuturor poeticilor contemporane, fiind caracteristic și creației omului arhaic de pretutindeni, Blaga, prin „expresionism", s-a instalat într-o tradiție autohtonă infinit mai autentică decît cea cultivată de curentele tradiționaliste. Într-o tradiție, zice chiar el, „mai tradiționalistă decît obișnuitul tradiționalism, fiindcă reînnoiește o legătură cu fondul nostru sufletesc primitiv" ; într-un „tradiționalism metafizic" [36].

Creînd în spiritul mitosului autohton, Lucian Blaga a întors poezia la obîrșiile ei, la înseși sursele poeticului. În loc de a extrage poeticul, în spirit baudelaireian, ca, uneori, Arghezi, din noroaiele cotidianului sau, ca Bacovia, din banal, din cenușiu, el a coborît, după exemplul lui Goethe, însă pe alte căi și cu vehicul propriu, la „mume". Modernismul său nu e, în consecință, urbanism, exotism, excentricitate, vocabular neologistic sau periferic, limbaj ezoteric, limbaj — scop în sine. Modernismul blagian este, înainte de orice, „metaforă revelatorie". Poezie de cunoaștere, avînd ca instrument gîndirea mitică. În expresie originară, gîndirea mitică se rostește, natural, într-un limbaj mult mai apropiat, prin definiție, de „limba divină" decît vorbirea modernă citadină.

Mitizînd în conformitate cu „năzuința formativă“ inerentă „fondului mioritic“ al ființei sale, era fatal ca Blaga, în efortul de a reface „cuvintele originare“, să-și alcătuiască lexicul din materiale existente în spațiul lingvistic al baladelor, doinelor, colindelor, eresurilor naționale sau în sfere compatibile cu acesta. Dacă prin termenii din vorbirea arhaică, mai ales cultici, limba lui se învecinează la una din granițe cu a lui Arghezi, ceea ce singularizează limbajul arghezian, de la vocabular pînă la sintaxă, se află tocmai la antipod. Neagreînd în materie de limbă pitorescul, seva, culoarea grasă, Blaga detestă, în materie de construcție, artificiul. Preferă simplul, elementarul, stilizarea geometrizantă. Vizionarismul lui se exprimă în imagistica stihială. Arghezi face chinezerii și arabescuri, Blaga bizantinizează în felul „țăranului zugrav“ din poezia sa. Prin reducerea imaginii la schemă, iconografia blagiană are în ea și ceva bacovian. Prezența, însă, în linii a „șarpelui cel cu ochii pururi deschiși spre-nțelepciunea de dincolo“, omolog al „clopoțelului Sfîntului Duh“, o situează în același plan cu imaginarul arghezian, cutremurat de „o neliniștită patimă cerească“.

Împreună cu Tudor Arghezi, atît de altfel modernul Lucian Blaga e contemporan în absolut, asemenea tuturor poeților mari — vorba autorului *Cuvintelor potrivite,* — „cu Homer, cu Moisi, cu Evanghelistul Ioan“ [37].

UT ALGEBRA POESIS

De cîte ori s-a pronunțat asupra modernismului, și a făcut-o în circumstanțe diverse, unele separate prin distanțe de timp considerabile, Ion Barbu și-a declarat în termenii cei mai expliciți NE-aderența la ceea ce această vocabulă desemnează în limbajul literar comun. În cîteva rînduri, a blamat curentele moderniste nominal. Stigmatizînd „poezia leneșe", a exemplificat-o și cu „jalnica, cerșetoarea cantilenă a nomazilor ultimi simboliști" [1]; despre „poezia suprarealistă franceză" a spus că era „iremediabil ratată", tentativele ei „de-a evoca ceva din domeniul visurilor de noapte" nefiind, potrivit opiniei sale, decît o reluare a „procedeelor lui Zola" [2], iar la cererea unui reporter de-a aprecia „noile curente poetice : expresionism, futurism, dadaism etc.", mai întîi și-a corectat interlocutorul : „Vrei să zici vechile curente", apoi a răspuns că le consideră demne de laudă „în măsura în care au însemnat o revenire la imaginativ și romantic", dar detestabile în acelea dintre manifestările lor care nu sînt decît „obraznică insurecție, confuzie pederastă, reclamă dezmățată" [3]. Propria încadrare în modernism, loc comun al istoriei literare, a calificat-o drept „eroare" și „legendă" ce trebuie „distrusă" [4].

Articulînd asemenea propoziții, întemeietorul în literatura română al celei mai moderne școli poetice neînsurecționiste vorbea cît se poate de serios. Nu se răsfăța și nu emitea butade sau paradoxuri. Modernismul, ca orientare programatică, îi repugna cu adevărat, înfățișîndu-i-se ca aberație. Chiar dacă intempestiva proiecție de elegant stilizate injurii asupra celui de al treilea volum al

Istoriei lovinesciene nu e, poate, ca atare, decît erupția subiectivității lezate de judecățile cuprinse în paragraful privitor la el însuși, diatriba antisincronistă exprimă, cu certitudine, și o atitudine de principiu. Un spirit de formația lui Ion Barbu nu putea admite existența unei legi a mutațiilor artistice în funcție de evoluția tipurilor de civilizație. Neclintit în convingerea că „imnul spiritual e scris, *fără colaborare, dar coeficient,* de poeți din țări și decenii diferite", poetul extazei apolinice era perfect consecvent cu sine cînd găsea că termenul „modernism" e „un cuvînt impropriu, sau, aplicat poeziei, de-a dreptul de ocară" [5]. Un poet care se „stima" ca atare „numai atît cît poezia amintește de geometrie" și pentru care poezia, asemenea geometriei, este guvernată de „o anumită simbolică pentru reprezintarea formelor posibile de existență" [6] putea să se închine doar „frumosului necontingent", înălțat „peste mode și timp", nicidecum surogatului acestuia, sincronizat cu etern schimbătorul „spirit al veacului".

Atemporalitatea esteticului nu exclude, în concepția lui Barbu, căutarea de forme noi, și, implicit, evoluția, însă obiectul și ținta acestora, dacă sînt adecvat orientate, nu poate fi decît absolutul liric. Cînd aceasta e finalitatea eforturilor de înnoire, efectiv și nu declarativ doar, „modernismul" devine „ancheta niciodată descurajată a condițiunilor frumosului necontingent" [7] și poetul nostru matematician a participat la ea, în deceniul al treilea, eficient, cu urmări pentru poezia românească de aceeași amploare și adîncime cu cele determinate anterior de creația lui Eminescu și a lui Macedonski, iar în epocă de verbul arghezian și de imaginația mitizantă a lui Blaga. A „moderniza" în acest chip lirismul echivalează cu reinstalarea lui în propriile sfere, părăsite, act ce implică reluarea marii tradiții a poeziei, recucerirea altitudinilor la care zicerea poetică s-a ridicat în cursul mileniilor prin maeștrii săi cei mai destoinici. Cu cît un poet e mai „modernist" în sensul apropierii de „lirismul absolut" cu atîta este, implicit, mai „tradiționalist", în virtutea tocmai a „modernismului" său. Diferențiindu-se de „poezia leneșe", care „pactizează cu accidentalul și particularul" [8], indiferent dacă „pactizarea" se concreti-

zează în „tremusarea" ultramodernistă sau în „beţivana sîrbă" [9], adevărata poezie instituie „un helenism neistoric" [10], menit să perpetueze „suvenirea unei umanităţi clare : a Greciei" [11], să menţină „modul dorian" [12]. „Revoluţiile" artistice nu sînt, în acest înţeles, decît „eterne întoarceri", reveniri la prototip. Calitatea unei culturi, în totalitatea ei, depinde, după Barbu, de „aptitudinea pe care o are în a-şi făuri o imagine pregnantă a Greciei [13]. Fără a se pretinde „revoluţionar", Ion Barbu şi-a vrut „modernismul", dacă „modernism" se cheamă, totuşi, formula sa de creaţie, „înnodare cu cel mai îndepărtat trecut al poeziei : oda pindarică" [14]. Această opţiune consună cu destăinuirea lui Blaga că poezia convenabilă sensibilităţii sale, deşi ultramodernă, e, în felul ei, mai tradiţionalistă decît tradiţionalismul curent, întrucît restabileşte raportul cu fondul sufletesc arhaic. Pentru ambii poeţi, modernismul valid implică întoarcerea la model, la origini. Ceea ce, în poemele care aveau să compună ciclul *Uvedenrode,* îi apărea, în 1927, lui F. Aderca drept „expresionism", Barbu numeşte „o incursiune la sfînta rază a Alexandriei" şi „o încercare mereu reluată" de ridicare „la modul intelectual al Lirei" [15]. Douăzeci de ani mai tîrziu, autorul *Jocului secund* avea să declare că „toate preferinţele" sale mergeau către „formularea clară şi melodioasă, către construcţia solidă a clasicilor" [16], compatibile, se vede, în reprezentarea lui, cu „marele romantism", considerat de asemenea, ce-i drept, altădată [17], *pattern* al stării de poezie.

Etern clasică sau etern romantică (terminologia e, oricum, convenţională), marea poezie este produsul unor „operaţii aedice" [18] ale căror tehnici nu rămîn, totuşi, aceleaşi veşnic, ci variază în funcţie de numeroşi factori, inclusiv, şi nu în ultimul rînd, de factorul timp. „Marele romantism" (sau „clasicism") al lui Shakespeare e de alt tip decît al lui Alceu, al lui Pindar sau al lui Dante, eterna şi universala Liră emite în evul mediu alt melos decît în epoca barocului, „instinctul Cîntului" acţionează prin Poe altfel decît prin Goethe, prin Baudelaire altfel decît prin Novalis. Însuşi Ion Barbu, scriind despre Rimbaud şi despre Moréas, menţionează că aceşti poeţi au creat limbaje deosebite de ale premergătorilor,

convergente cu limbajul contemporan al matematicii. „Greci" prin faptul de a fi captat lirismul din înseși sursele sale, poetul *Iluminărilor* și poetul *Stanțelor* au restaurat „doricul" cu mijloace care, cum specifică tocmai apologetul lor, îi diferențiază de un Novalis sau un Poe. La rîndul său, Barbu însuși a reactualizat modul „grec" („oda pindarică") cu instrumente verbale prin excelență specifice stilului poeziei moderne.

Oricare i-ar fi fost preferințele de cititor și indiferent dacă un anume poet sau altul dintre cei mari, îi inspira „evlavie" sau numai „admirație", e vădit că versurile ce singularizează în spațiul liric național creația lui Ion Barbu : cele din ciclul *Joc secund,* sînt, structural, de același tip cu versurile scrise de Mallarmé la maturitate. Mallarméană e, de altfel, intermitent, și construcția frazei prozastice, iar concepția despre poezie a năzuitorului român la „un helenism neistoric" este, în fundamentele ei, identică aceleia a întemeietorului poeziei moderne de expresie oraculară. Pentru Ion Barbu, întocmai ca pentru Mallarmé, poetul nu își este sieși subiect ; e doar un operator de limbaj care și-a asumat rolul de a arăta „lucrurile" prin cuvînt, „în absolutul lor" [19], desferecate nu numai de relațiile cu anturajul prozaic, dar și de tot ceea ce atestă propria lui așa-numită (de Mallarmé) „prezență elocutorie" : „confidență, sinceritate, disociație, naivitate" [20]. Cum s-a observat [21], cultul versului în care lumea apare „purificată pînă la a nu oglindi decît figura spiritului nostru" [22] nu e un mod al individualismului, ci, direct invers, al totalei despersonalizări. „Act clar de narcisism", transfigurarea lirică, așa cum o concepe Barbu, preface lumea fenomenală, negată ca atare, în „oglindă" nu a sufletului individual, ci a spiritului umanității : a „figurii" lui invariabile. Mai precis, poezia — al cărei domeniu nu ar fi „sufletul integral", ci numai o „zonă privilegiată" a lui : „locul oricărei frumuseți inteligibile", al „înțelegerii pure" [23] — „desfășură structura identică a universului sensibil", „apropiind prin metaforă elemente disjuncte", asemenea matematicii, care, „prin fundamentarea axiomatică sau grupal-teoretică", revelă „unitatea universului moral al conceptelor" [24]. Superior poetică,

după Barbu, e formularea metaforizantă care, în emulație cu enunțul matematic [25], reduce universul de forme, prin modalizare, la schema lui ideală, imaginată, procurînd, prin aceasta, emoții de natură intelectuală, „orfice" [26]. În baza acestei înțelegeri a poeziei, „inspirația" își pierde vechiul prestigiu, poetul nu mai apare ca demiurg ce „lumi aevea face din păreri" după bunul său plac ; devine un tehnician, un dispecer al inefabilului : mag disciplinat care, printr-un anume ritual („operații aedice"), printr-o „metodică a delirului" [27], provoacă sublimarea accidentalului, reducția individuațiunii la fenomenul ei originar : „Creatorul" e un executant. Poetul nu scrie pentru a — sau a se — „exprima", ci pentru a pune cuvintele în ecuații apte să genereze lirism esențial : adecvat paradigmei Cîntului. Poezia se creează, natural, prin poet, însă nu o creează poetul, el o declanșează doar. Nu o confecționează, cerebral, și, mai ales n-o scoate din „inimă". „Inima — scrie Barbu — e pusă lui Adam în stînga ; iar sexul ascuns cu rușine." [26] O face să emane din magia verbală. Oficiind, spre a vorbi astfel, poetul urmează un anume tipic, și coardele Lirei vibrează numai dacă acesta este corect îndeplinit. Conformarea la neformulatele canoane ale Poesis-ului e, în procesul de creație, o probă eliminatorie, o condiție tot atît de indispensabilă ca talentul. Nimic din ceea ce întreprinde poetul nu poate fi arbitrar, căci poezia nu e un instrument din care el își zice pătimirile ; instrumentul e mai degrabă el însuși. Poetul este organul Poeziei. Existentă virtual în limbaj, ca statuia în blocul de marmură, poezia, spre a se înfăptui, trebuie „doar" extrasă ; „harfele" ei „resfirate" încep să vibreze de îndată ce poetul — efectuînd necesarele „operații" — le „ridică", „însumate". Pentru aceasta, însă, el trebuie să știe cum să procedeze. Să stăpînească o anume tehnică. Nu poezia este mulată în funcție de stările afective ale poetului ; poetul își adaptează psihicul implacabilelor rigori ale Poeziei. Actul poetic major e analog demersurilor omului de știință [29], creația implică „elaborarea conștientă" [30]. Nu toate opiniile lui Barbu sînt formulate atît de explicit, însă sensul lor e, categoric, acesta. El concordă integral cu poeticile instaurate de Novalis, Poe,

Mallarmé, Valéry, și, astfel, conceptul de poezie acreditat e tocmai acela ce concentrează cea mai de prestigiu — dacă nu, cum susțin foarte mulți, unica — înțelegere modernă a poeziei.

Corespunde acestui concept poezia scrisă de Ion Barbu însuși ? Pare-se că tocmai el nu era absolut sigur. „Lirismul absolut" e „poezia pură", iar autorul *Jocului secund* se întreabă, dubitativ, dacă nu cumva ceea ce a realizat „este totuși o poezie impură" [31]. Chiar și ciclul „ermetic" ? În acest caz, n-a scris „poezie pură" nimeni. Pînă la respectivul ciclu însă, poezia lui Barbu satisface, într-adevăr, numai parțial cerințele propriei poetici.

Asemenea lui Mallarmé, viitorul său emul a debutat ca „parnasian". „Parnasianismul" lui Barbu diferă, nu-i vorbă, masiv de nonparnasianismul notoriu al poemelor mallarméene apărute în *Le Parnasse contemporain*, fiind în substanță un romantism retoric de felul aproximativ al celui din cîteva compuneri pre- „parnasiene" ale francezului, fruct al exact aceleiași vîrste *(Sa fosse est creusée, Sa fosse est fermée, La prière d'une mère)* și găsindu-se, ca acela, departe bine de „lirismul absolut". Potrivit unei interpretări [32], „dorul dezmărginirii", „beția elanului dionisiac", derularea de „viforoase energii cosmice", „demonia stihială" în „violentă convulsie", în fine : „acea tensiune virilă" ce le este atît de proprie ar integra poeziile barbiene de tinerețe în expresionism. Una dintre ele e, de altminteri, închinată lui Nietzsche, precursorul expresioniștilor, iar într-un interviu, Barbu, recunoscîndu-se, în termeni limpezi, îndatorat pateticului filosof, are cuvinte de apreciere deferentă și pentru nietzscheanul Dehmel, „poetul stării bachice prin excelență" [33], preexpresionist. Nietzscheanismul lui Ion Barbu e, însă, exterior. Poetul nostru „proclamă" doar (o spune chiar exegetul) stări de tipul celor menționate, nu comunică efectiv (sau comunică doar intermitent) „intensitatea fără pereche" a „clocotului" și a „zvîcnirilor" materiei în „violentă convulsie". Nu-i vorbă că și la Dehmel, la Däubler, la Mombert, adică la preexpresioniști, ba chiar la majoritatea expresioniștilor, viziunea marilor tumulturi e doar o retorică, adeseori, însă „expresionismul" barbist — dacă ținem cu tot dinadinsul la această

denominație — încape în romantismul de tip Hugo perfect, și Coșbuc, în *Regina ostrogoților,* e tot atît de „expresionist" ca Barbu în *Lava* și *Panteism.* Dar nu este expresionismul, chiar în concretizările sale cele mai „autentice", un mod al eternului romantism ? Nu sînt întrucîtva „expresioniști" cam toți romantici ?

Mai aproape de spiritul expresionismului în înțeles riguros (în măsura în care acesta există) sînt, în parte, unele poeme din ciclul *Uvedenrode :* prin asocierea, într-adevăr, a cosmicismului „cu un soi de pansexualism" (mai puțin prin „concentrarea eliptică supremă" a expresiei [34], care nu e un procedeu specific expresionist), și mai cu seamă poemele ciclului *Isarlîk* (plus *Cîntec de rușine, Răsturnica, Un personaj eteroman) :* prin grotesc, prin „tonul gros și buf", propriu, cum ne avertizează chiar autorul [35], și unei secvențe din *Ritmuri pentru nunțile necesare.* Element grotesc se găsește și în *Domnișoara Hus,* raportabil, de asemenea, ca atare la expresionism, subsumat însă unor tonuri ce adîncesc viziunea în fabulos : un fabulos nocturn, de vagă atmosferă poescă și cu ceva parcă din Novalis în spectaculosul astral. Prin pitoresc, prin culoare, prin insolitul ilar, prin „balcanism", prin caracterul spectacular, poeziile din ciclul *Isarlîk,* ca și cele neincluse în el, dar obiectiv aderente, se încadrează, desigur, în romantism, și tot astfel cele din *Uvedenrode* (minus *Oul dogmatic) :* prin vizionarism, prin halucinant, prin bizar și fantastic, nu însă fără a se situa, tocmai în virtutea romantismului lor *sui generis,* în opoziție cu poezia reglementar romantică, îndeosebi cu cea franceză vociferantă — și, cu atît mai mult, exceptînd creația eminesciană, cu cea românească. Declarîndu-se oripilat „de pitoresc și de pastișul folcloric" [36], Barbu a cultivat, totuși, pitorescul el însuși și (în *După melci,* în *Domnișoara Hus)* a utilizat folclorul din abundență. Pitorescul său e însă de cu totul alt gen decît acela, stereotip, din literatura ce exaltă convențional „frumusețile patriei", iar nota folclorică nu e „pastiș" la el, ci creație. După Călinescu : „folclor suprarealistic" [37]. Negație a tuturor fadelor decoruri de „Românie pitorească", priveliștile de „tîrg temut, hilar / Și balcan-peninsular" ale barbianului Isarlîk edifică

— „în durata lumii turce“ — o „Grecie“ de fantezie („simplă ipoteză morală“ [38]), care nu e decît — „dedusă din ceas“, proiectată „în mîntuit azur“ — componenta danubiană („Dunărea împărătească / O înlănțuie, s-o crească“) a spiritualității noastre. Lumea lui Filimon, a lui Ghica și mai cu seamă, cum însuși poetul o specifică, a lui Anton Pann. Mediu în care imaginația meticuloasă, activă în potențarea detaliului șocant la modul tulburător, gustul pentru cromaticul straniu, pentru burlescul echivoc, înclinarea spre visul treaz ale celui ce a scris *După melci, Riga Crypto, Nastratin Hogea la Isarlîk, Domnișoara Hus, Cîntec de rușine* pot instala în voie fărpturi mai mult sau mai puțin excentrice, derula scenarii oricît de stranii, inclusiv secvențe de basm, introduce cîntece și descîntece deșucheate. În acest „rai“ al poetului nostru, situațiile idilice („Cir — li — lai“) și de orientală patriarhalitate („...Nastratin / La jar alb to-pește in“) alternează cu scene uluitoare („...Hagi rupea din el“), cu spectacole de groază („La Zurnur, pe Ikdar-Enghe, / Au tăiat o pezevenghe“), realul încorporează iluzia („Uite, cerul a mișcat, / Plecăciuni îți face ție“), extrema decădere e compensată de puteri miraculoase („pezevenghea“ e în stare să „împiciorogească“ mosnegărimea „beteagă“ și „bleagă“, „domnița Hus“ se înalță, „în zbor de șoarec sur“, pînă „la ăl ciur / Des și rar / Clătinat la rîul nopții / De Țiganul Aurar“, care e soarele, și, prin incantație magică, pune „steaua turtită, în hăuri suptă“ să-i aducă „ibovnicul uituc“, de pe unde s-o fi găsind, „pe-o coadă ruptă“), vorbirea este colorată cum nu mai e decît în *Flori de mucigai*, însă nu, ca acolo, prin cuvinte și expresii din limbajul declasaților, ci prin — la fel de diametral opuse neaoșismelor „sănătoase“ — vocabule și sintagme din logosul „balcanic“. Ritmurile săltărețe, de cîntec de lume, ale majorității poemelor, suportă termeni oricît de deocheați, și „Carnaksí, Mașala !“, „acaná“, „ișalá“, „buhuhu“, „dăm cu sîc“, „hananîma mú“ și altele sună, în context, tot atît de firesc precum în stihurile „fără an“ argheziene : „lasă, bă !“, „putoarea cu brățară“, „Vrei, Piele-lungă ?“. Prima și ultima piesă din ciclu sînt însă scrise în nobili alexandrini, ceruți de substanța lor, căci, încadrînd iconografia de „tîrg hilar“,

acestea o ridică implicit într-un plan de semnificație statornicit în cerul Ideilor, integrat totului vizionar din poezia lui Barbu. Tărîm de vis, omolog al satului mitic blagian, al Heladei lui Ion Pillat, clasice, al Mekăi lui Macedonski, Isarlîkul este epifania ideii de echilibru („la mijloc de Rău și Bun") și stabilitate („slavă stătătoare") „Tema fundamentală" a ciclului, indicată chiar de Ion Barbu, e : „Moartea și Somnul" [39]. Nu numai a ciclului, de fapt. În înțeles figurat : a întregii opere barbiene. Intrarea în „oglindă" („mîntuit azur") e „moarte". Imaginea nu are existență de sine stătătoare ; există doar ca produs al reflectării : Prin orice transfigurare se operează o trecere din real în posibil, deci suprimarea obiectului ca obiect existent aievea, „uciderea" lui. Arta e... criminală. Ion Barbu nu utilizează, însă, în cazul concret, cuvîntul „moarte" în această accepție. Are în vedere (altfel nu s-ar referi doar la „ciclul balcanic") faptul ca atare al prezenței morții propriu-zise în cîteva poeme. Prin „Somn" însă nu înțelege, evident, somnul la propriu : o stare funcțională a organismelor individuale. Mod existențial exprimînd sufletul unei anumite umanități, „somnul" albei Isarlîk e analog celui cîntat de Blaga. Expresie a stării de copilărie. Construindu-și imaginativ o cetate atemporală a statorniciei, „ruptă din coastă de soare", Ion Barbu și-a dăruit climatul necesar copilului din el, sensibil și visător, păstrător al poeziei „naive", alter-ego opus al adultului, matematicianul. Întocmai însă ca Riga Crypto, copilul se vrea „cules", scos din „umbra" la care „numai carnea crește", iar matematicianul (și el poet, însă adorînd „restrînsele perfecțiuni poliedrale"), spre distincție de „lapona Enigel", nu refuză să-i împlinească dorința, de altfel tocmai de el insuflată. Satisfăcîndu-i-o, își realizează implicit și propria năzuință, aceea de a ieși din „roata capului, Mercur", improprie „nunții", și iat-o, drept urmare, pe „alba, dreapta Isarlîk", „Isarlîk încinsă, Isarlîk mireasă", instalată sub „eptagonul cu vîrfuri stelelor la fel", în care s-a întrupat probabilul „vis al Dreptei Simple" : „geometria / Săbiilor trase la Alexandria". „Somn" protejat de săbiile minții ! Încadrat într-o — adoptînd imaginea blagiană

atît de admirată de Barbu — „geometrie înaltă și sfîntă". „Somn" înseamnă „organic". Făpturile barbiene, aidoma păsării lui Blaga, care „cată să se facă om", vor să se „desfacă" din „somn", să depășească organicul („carnea"), să se adape din fîntîna „gîndului". Nu toate sînt însă „coapte" pentru aceasta. Sărmanul Riga Crypto plătește scump cutezanța de a se fi încumetat să părăsească „umbra", în speranța de a deveni mirele unei închinătoare la „soarele înțelept". Și mai scump e plătită de melc naivitatea de a fi crezut în „vorba prefăcută" a copilului și a fi ieșit din găoace. Pentru făpturile firave : „Pahar e gîndul, cu otravă". *Weltanschauung*-ul celebrat în ciclul *Isarlîk* exclude prin definiție experiențe de felul celor narate în *Riga Crypto* și *După melci,* opunîndu-le atitudinea Hogii Nastratin care, „smolit de foame și chin", rămîne surd la îndemnul pașei de a se înfrupta din darurile cu care este întîmpinat, fiindu-i suficientă hrană propriul trup : „Sfînt trup și hrană sieși, Hagi rupea din el". Apatica albă cetate a inimii lui Ion Barbu nu dormitează „la umbră" ; somnul ei, spre deosebire de al ființelor pădurii, suportă soarele : pe acela, firește, din care s-a rupt : un soare meridional, toropitor, care nu deșteaptă otrăvitorul „gînd" ; sub care, dacă s-ar ivi, ca șarpe cunoscător, Lucifer n-ar avea pe cine să ispitească și s-ar amesteca printre decorativii „șerpi roșii, scurși din rai". Condiția ontică a Isarlîkului e staza, inerția, închiderea în sine, retrăirea timpului revolut *(Domnișoara Hus, In memoriam, Cîntec de rușine).* Nu și sterilitatea, căci lîncezeala somnolentei cetăți e productivă, trîndăvia : fecundă. Inecînd „gîndul", somnul rodește vis, iar visul se înfățișează ca „fruct de liră". „Mama artei — glumește Sadoveanu — e lenea." [40] De nu sînt *stricto sensu* artiști, exponenții umanității din Isarlîk săvîrșesc acte analoage creației artistice, veritabile metafore ale acesteia. Refortificînd membre slăbănoage, „pezevenghea" corectează natura într-un fel asemănător celui în care o face artistul. Domnișoara Hus se preschimbă iluzoriu dintr-o mizeră cerșetoare nebună în doamna universului, precum macedonskianul „poet lovit de soartă" în emir, și, aidoma oricărui poet, își supune stelele, prin magie verbală. Vrăjile lui Nastratin Hogea procură ce-

lor ce „guri cască" la ele clipe de uitare de sine, întocmai ca operele de artă, iar actul autodevorării ar simboliza, în interpretare semiotică [41], fatala închidere în el însuși a oricărui personaj, întrucît nu are cum să iasă din text. Poate fi luat și drept un semn al operei... închise : suficiente sieși, autotelice. Romantism pe toată linia, după cum se vede, însă prezidat de o inteligență care, aplicîndu-i rigorile „spiritului matematic", îl „înnoadă" (cuvînt drag lui Barbu) în stilul secolului. Neoromantismul barbian e modernism și chiar avangardism. Prin grotesc și ilar, prin pitorescul mizeriei și al decrepitudinii, vag asemănător cu cel etalat (în cu totul alt mod) de Klabund, el are tangențe cu expresionismul. Straniul, insolitul, oniricul îl apropie de suprarealism. Există și o notă urmuziană în el („...Nastratin / La jar alb topește in, // Vinde-n leasă de copoi / Căței iuți de usturoi, // Joacă, și-n cazane sună / Cînd cadîna curge-n lună"), care anticipează literatura absurdului.

Mai puțin omogen decît *Isarlîk*, și incluzînd un poem („baladă") care cu mai multă îndreptățire ar putea figura acolo *(Riga Crypto* și *Lapona Enigel),* ciclul *Uvedenrode* se diferențiază de toată producția autorului, grație acelor piese care, fie pe cale de simbol și parabolă, fie „didactic", „instruiesc de lucrurile esențiale". Acestea înscriu în evoluția poeziei lui Barbu un moment analog cu aproximație celui reprezentat în creația lui Mallarmé de *Hérodiade* și *L'Après-Midi d'un Faune.* Momentul, așa-zicînd, imediat anterior separării capului lui Ioan Botezătorul de trup, cu alte cuvinte : situat între experiența moderat ermetică și ermetismul radical. Din perspectivă actuală, distincția tranșantă între ermetismul de substanță și cel gramatical, făcută de critica timpului, apare abuzivă, și exegeza mai nouă refuză, pe drept cuvînt, să și-o însușească, susținînd că feluritele ambiguități terminologice nu sînt gratuite, de vreme ce îndeplinesc funcții poetice [42] ; e un fapt însă că versurile din *Uvedenrode* „instruiesc" altfel „de lucrurile esențiale", mult mai explicit, decît criptogramele din ciclul *Joc secund.* Chiar și poezia titulară, considerată de Vianu un „arabesc sonor", căruia nu ar fi cazul să i se caute un înțeles, întrucît, în „trasarea" lui, „autorul s-a

simțit liber de legăturile logicei și ale realului“ [43]. Sensul (sau un posibil sens) al încifratelor simboluri de acolo se lasă chiar foarte ușor intuit în apologia „modurilor de ode“ („oda pindarică“ !) emise de harfele cu desfășurări de eșarfe cerești ale „mult-limpezilor rapsozi“ de la „rîpa Uvedenrode“. Actul „gasteropozilor“ nu poate fi altceva decît „ridicare“ a „însumării“ de „harfe resfirate“. Prin acest act, „gasteropozii“ își transfigurează sexualitatea, o înalță, purificată, în Olimp, unde nu pătrunde „globul pămînturilor“, unde „moda“ (shilleriana „die Mode“ ?) și „timpul“ nu au acces. Afrodita profană se preface în Afrodita cerească, se mistuie în prototip, spre a lua, acolo, înfățișarea abstractei fecioare Geraldine, imagine a purității :

Dantelele sale
Ca floarea de zale,
Prin brațele ei,
Ghețari de idei.

Făptura de cîntec („fruct de liră“) poate fi însă — și este — căutată, impropriu, în creaturi, extazul estetic devenind „încorporată poftă“. Din acel moment începe declinul : proces opus înălțării impersonale. Afrodita cerească e coborîtă din Olimp, înfășurată („toarsă“) în „zale gasteropodale“, ca Afrodita banală, „sub timp / Sub mode / În Uvedenrode“. Spre înțelesurile altor poeme, calea de acces nici nu trebuie căutată, fiind la aproape imediata vedere. Simbolica „nunților necesare“ își conține cheile în ea însăși. *Oul dogmatic* e, în limbaj eminamente modern, o clasică disertație, de un didacticism suav, absolut admirabil, mod dintre cele mai originale pe care le-a cunoscut vreodată poezia română al lirismului serafic. Mai rezistente la încercările de clarificare, încifrările din *Înfățișare* și *Falduri* însumează reprezentările într-un mod ce nu e, totuși, atît de arbitrar ca în o seamă de bucăți ale ciclului *Joc secund*. Pregătirea pentru „balul liniștit, de mare gală“, s-ar putea să fie o practică automodelatoare în vederea participării la „sărbătoarea intelectului“ : intrare „în odaia soarelui“. „Fii Domnului statură luminoasă !“ Poesca străpungere a dublului este, cu evidență, destăinuirea cifrată a unui

conflict interior, poate între atracția spre frumosul contingent și pasiunea pentru abstract. Ermetice propriu-zis („hermetice") sau numai dificile prin imprecizia formulărilor și absența instrumentelor obișnuite ale coerenței logice, poemele din *Uvedenrode* rămîn, asemenea celor din *Isarlîk* (și din întreg așa-numitul de către Vianu „ciclu baladic și oriental") romantice în substanța lor. Romantice în linia Eminescu, modernizată cu mijloace ale poeziei de tip mallarméan, spre deosebire (nu radicală) de acele ce, avînd incidențe cu poezia stimulată de curentele pornite din Rimbaud, unele *(După melci, Riga Crypto..., Domnișoara Hus)* conținînd și elemente de fabulos germanic, refac în stil modern „lumea lui Anton Pann", situîndu-se în descendența prozei de inspirație „balcanică" și a unora dintre baladele lui Bolintineanu.

Poezia versurilor din ciclul *Joc secund* nu diferă în substanță de aceea din *Uvedenrode* și chiar *Isarlîk,* pe care de fapt o conține, redusă la chintesență, însă expresia ei lingvistică, obținută prin distilări radicale, e vizibil schimbată: mai puțin, totuși, decît cea proprie poemelor editate în 1930 în raport cu a compunerilor din tinerețe, parnasiano-romantice. Diferența este, într-un caz, ca de la miresmele naturale la parfum, în celălalt : ca de la parfum la esența lui. Condensat în două, maximum trei strofe, discursul nu mai „instruiește de lucrurile esențiale" mărturisit, ci arată acele „lucruri" în absolutul lor, sau încearcă s-o facă. Tehnica e mallarméană în chip evident. Exact în stilul lui Mallarmé, și chiar cu mai multă cutezanță, întrucît tiparele limbii române, mai puțin încremenite, i-o permit, Ion Barbu nu numai că încatenează (în ciclul *Joc secund* mai mult decît oriunde) cuvintele și propozițiile în frază fără a respecta neapărat raporturile sintactice logic normate (libertatea aceasta și-a luat-o și Arghezi, cum s-a văzut), dar (cum toți exegeții, începînd cu Vianu, și, înaintea lor, cronicarii literari, au menționat-o) el taie frecvent chiar și indispensabilele punți semantice dintre cuvinte, suprimă termenii de relație, renunță chiar la predicat, uneori (după ce că întrebuințează verbele în alt înțeles decît cel uzual), obligînd cititorul să întreprindă (scrie Tudor Vianu) „o acțiune de interpretare asemănătoare în unele privințe

cu aplicația epigrafistului care ar descifra o veche inscripție“ [44]. Sigur, poetul nostru își are, și la nivel strict stilistic, gramatical și lexical chiar, individualitatea proprie ; el nu articulează fraza aidoma lui Mallarmé, nici n-ar pute-o face, de vreme ce scrie într-o limbă cu legi gramaticale specifice, iar vocabularul său nu e mallarméan deloc. La autorul *Herodiadei* expresia eliptică operează în frecventă conjuncție cu cea perifrastică, în timp ce în opera barbiană (nu doar în *Joc secund)* perifraza apare mai rar (bunăoară în *Lemn sfînt).* Versul lui Barbu e lapidar pînă la tendința de a condensa în el o întreagă frază, spre deosebire de al maestrului precursor, care e o dantelărie fină, de aur, derulată uneori — în cuprinsul aceleiași fraze — pe mai multe strofe. În toată poezia lui Barbu nu cred că există o strofă care să nu fie autonomă sintactic, pe cînd la Mallarmé dăm de poeme întregi, pluristrofice, de o singură frază. Barbu scrie, bunăoară, așa :

Înalt în orga prismei cîntăresc
Un saturat de semn, poros infoliu.
Ca fruntea vinului cotoarele roșesc,
Dar soarele pe muchii curs — de doliu.

Iată acum un „omagiu“ mallarméan :

Au seul souci de voyager
Outre un Inde splendide et trouble
— Ce salut soit le messager
Du temps, cap que ta poupe double

Comme sur quelque vergue bas
Plongeante avec la caravelle
Écumait toujours en ébats
Un oiseau d'annonce nouvelle

Qui criait monotonement
Sans que la barre ne varie
Un inutile gisement
Nuit, désespoir et pierrerie

Par son chant reflété jusqu'au
Sourire de pâle Vasco.

Dilatînd obscuritatea, cum o va face și Barbu, intenționat, pînă spre ultimele margini ale posibilului (depășite în *Un coup de dés...*), Mallarmé renunță uneori, aproape total, și la semnele de punctuație. Autorul *Jocului secund*, fără a fi darnic în această privință, ca Arghezi, le utilizează, totuși, aproape ori de cîte ori e strict necesar. Natură virilă, Ion Barbu înalță coloane dorice. Natură feminină, Stéphane Mallarmé meșteșugește capiteluri corintice.

În lexic, poetul român își urmează confratele-maestru din veacul precedent prin aceea că, asemenea lui, căutătorului de cuvinte rare *(nixe, ménie, guivre)* și chiar inexistente în dicționar *(ptyx)*, restauratorului sensurilor originare ale unor termeni (de ex., *prose* = discurs encomiastic), Barbu restituie cuvintelor înțelesuri pierdute, sau pe care ar fi putut ori ar putea să le aibă, înțelesuri, în orice caz, diferite de cele curente, zicînd, de exemplu, în loc de *înstrăinat : alterat* (de la lat. *alter*), în loc de *îmbrăcări : investiri*, în loc de *zeificat* sau *înzeit : înzeuat*, în loc de *văzut : vădit*, în loc de *dublă : două*, în loc de *strîmbe, stîngace, stîngi divulgate* în loc de *arătate*. În plus, el recurge la procedee ca pluralizarea unor nume geografice *(Islande, Șvabii, Indii, Atlantice)*, feminizarea Atlanticului și... a lui Lucifer („fecioară Lucifer"), prefacerea unui substantiv comun, englez, în nume propriu *(bitch* = cățea : „cățeaua Bitsh") și, invers, a unuia propriu (toponim) în unul comun *(sund)* la creația de cuvinte fără înțeles, dar sugestive prin sonoritate *(Uvedenrode, Geraldine, El Gahel)*. Ce individualizează însă spectaculos vocabularul său e prezența termenilor științifici, în special matematici : *nadir, grup, avaluri, triunghi, pătrat, dreaptă, conjugă, con, vertical, dimensiune, calorii, pendul, curbură, irecuzabil, extreme, dioptrie, heptagon*. Termenii matematici sînt însoțiți, în *Ritmuri pentru nunțile necesare*, de simbolurile lor (α, β), iar *heptagonul* din *Încheiere*, cel cu „vîrfurile stelelor la fel", e chiar reprezentat grafic.

În pofida acestei invazii a matematicii, limbajul rămîne liric, căci sensibilul nu e dizolvat în concept. Termenul savant se „mîntuie" de abstracția apoetică prin

cununie („nuntă") cu vocabulare din sfera palpabilului, la rîndul lor dezruginite, în unele cazuri, grație însoțirilor paradoxale. „Triunghiul" e „virgin", „pătratul" este al „zilei", în el „se conjugă" — „suflete", „conul" e „de seară", „verticale" sînt „ceasurile", „dimensiunea" e... „două" (așa cum „Golgota", în *Flori de mucigai*, e „șeasă"), „extremele" sînt ale „cămărilor de bură", „prisma" conține „orgă" („în orga prismei cîntăresc"). Invers, în virtutea faptului de a fi „dedus" din temporalitate („ceas"), banalul „adînc" își redobîndește prospețimea originară, și tot astfel sînt salvate de platitudine „jocul", devenit „secund", în „grupurile apei", „apa", „tăiată" geometric în „grupuri", „durerea", prin „divizare", „capetele", văzute ca „ovaluri", raiul (pluralizat), prin... „divulgare" („raiuri divulgate"), „aurul", făcut „irecuzabil", și așa mai departe. Prin introducerea de termeni științifici (uneori în versuri pe ritm de strigătură : *Ritmuri pentru nunțile necesare)*, Barbu a înfrăgezit vocabularul poeziei — în sens invers — în aceeași măsură, calitativ (însă, evident, pe un spațiu mai restrîns), ca Arghezi prin vorbele și locuțiunile specifice oralității periferice.

Dar să revenim la raportul Barbu-Mallarmé. Sensibile, deosebirile între lexicul celor doi creatori de limbaj ezoteric rămîn, totuși, de suprafață, luate doar *tel quel*. Mergînd la sursele lor, se poate vedea că diferă înseși principiile selecției verbale, fiecare dintre ei avîndu-și propria *Weltanschauung* și, implicit, o estetică adecvată. Mallarmé adoră cuvîntul în sine și îl cultivă pentru el însuși, acordînd prioritate față de sens muzicalității interioare, melosului vocalic și consonantic, efectului sonor al împreunării literelor. „Il a développé — scrie Thibaudet — en des méandres subtils de réflexion le texte célèbre,

Car le mot, qu'on le sache, est un être vivant (...)" [45]

„...Il semble croire, en platonicien, à l'existence idéale d'une langue unique et parfaite, qui manque. Et peut-être cette existence idéale, sein brûlé de l'Amazone, est-elle faite de ce manque même (...). Le vers a pour fonction de recréer cette langue idéale, de conférer au mot, sous son rayonnement même, son poids et sa profondeur" [46].

Pentru Mallarmé, s-ar putea zice, cuvintele există în sine, independent de realitățile (sau irealitățile) pe care le numesc. Anterioare „lucrurilor", denumirile acestora nu sînt nici măcar „universalia in re" [47], nici măcar nume ale „ideilor", platonice ; sînt „ideile" înseși. Altfel spus, „ideile" nu sînt decît cuvinte, adică „absențe", adică „neant". Mallarmé e un „nominalist". Un „nominalist" absolut, care, cel puțin în principiu (în practică nu tocmai [48]) „disolvă" în „universale", luate drept pure „nomina", datele lumii obiective, deci — spre distincție de nominaliștii medievali — privează de existență nu numai referenții noțiunilor abstracte, dar și pe cei din universul sensibil, pe ei mai întîi. Dublă negație. Existențele materiale sînt prefăcute în noțiuni, noțiunile sînt considerate simple cuvinte. Mallarmé e mai platonic decît Platon. Nu i s-ar aplica, în consecință, mai curînd calificativul de „realist" ? „Realist", îl declară Vianu pe Ion Barbu. Și, într-adevăr, pentru artistul care a adoptat drept emblemă a „jocului" său „secund" heptagonul, „universalia sunt realia". Francezul închinător la cuvinte nu divinizează, propriu-zis, cuvîntul ca „être vivant". Din contră, se consacră cultului său tocmai pentru că este, zicînd-așa, un... non-ființă, o „absență". Potrivit tuturor mai vechilor interpretări, el plonjează în cuvînt ca într-un vid, ca în Nirvana sau Tao. În diametrală opoziție cu dînsul, în această privință, Barbu crede în realitatea „ideilor", și chiar le „vede". „Ideile" lui sînt purificate, spre deosebire de cele „văzute" de către Camil Petrescu, de orice reminiscență a realului perceptibil prin simțuri, sînt absolute abstracții, însă abstracții care pentru el unul există, care în orizontul minții sale sînt tot atît de reale precum existențele tangibile. „Numele", cele abstracte, prin care acționează Numărul, îi apar ca adevărate „puteri". Nu cuvintele, ca atare, îi sînt „amante", ca lui D. Anghel („Cuvinte-juvaere, voi singurele-amante / Ce mi-ați păstrat credință..."), ci referenții lor presupuși. La Barbu, cuvîntul nu-și este suficient sieși, precum la Mallarmé [49] ; oricît de prețuit în sine, cultivat pentru valorile intrinsece (muzicale inclusiv, poate chiar în primul rînd, însă nu numai muzicale, totuși), el rămîne instrument al „ideii",

considerată ca existînd dincolo de el, sau în el, în nici un caz nu doar ca alt nume al cuvîntului. Înălțătorul român al Lirei la „modul intelectual" își caracterizează el însuși „ermetismul" drept „canonic", spre a-l disocia de cel mallarméan : „filologic" [50]. Acesta din urmă a complicat, după el, „enunțul" în chip inutil „cu date sintactice" [51], iar „inovația grafică" din *Un coup de dés...* se numără printre „reformele complet arbitrare", de aceeași speță cu instrumentalismul „nenorocitului" René Ghil [52]. Nefiind un semnificant ce nu semnifică nimic, ci își este semnificatul el însuși, cuvîntul unui poet care gîndește astfel trimite, evident, la ceva transcendent propriei sonorități. Sediul imaginarului barbian nu e neant ; e „domeniul înalt al geometriei" [53]. Vorbind, în conferința despre Moréas, de acea „région privilegiée où résonnent les actes de la lire", Barbu precizează că : „C'est le lieu de toute beauté intelligible : l'entendement pure, honneur des géomètres" [54]. „Transcendența" poetului nostru nu este goală.

Chiar totală abstracție făcînd de biografia lui Dan Barbilian, luînd în considerație, strict, numai creația dublului său liric, nu poate exista nici un dubiu că temperamentul lui Ion Barbu se deosebește de cel mallarméan pînă la incompatibilitate. Oricît ne-ar convinge (să zicem) J. P. Richard, anulînd întreaga exegeză anterioară, că, în opera lui Mallarmé, „le plus spirituel" este, în același timp, „le plus naïvement vital", că „le vrai bonheur mallarméen (...) n'est pas celui d'un vide en lequel le monde entier tiendrait à disparaître" și nici „celui d'une abstraction figée, (...) d'une éternité sans forme ni saveur", ci, din contră, „celui d'une vie qui jouit, en toute conscience, en toute savoir, de la seule grâce, qui lui soit évidemment accordée, celle de vivre" [55], „vitalul" din poemele lui Mallarmé nu suportă comparație, în expresia lui artistică, cu cel barbian. Versurile mallarméne de circumstanță conțin, într-adevăr, referiri cît se poate de... „vitale", nu de aceeași natură însă ca o seamă de poezii inserate de Barbu în volum. Nici abur, în universul mallarméan propriu-zis liric, de sugestii direct carnale, asemenea celor din *Ritmuri...* și *Uvedenrode,* iar cuvinte precum acelea din descîntecul Domnișoarei

Hus sînt tot atît de inimaginabile acolo ca într-un salon din secolul al XVII-lea.

În ciclul *Joc secund* chiar, extrema comprimare, densitatea maximă a expresiei, distorsiunile frastice sugerează tocmai tensiuni interioare, emoție clocotitoare, încătușată. Mallarmé umblă cu „flori", cîntă „evantaiuri", „ferestre", o „briză marină" ipotetică, compune „ariete". Barbu e sensibil la „a humei despuiare", la „tremurarea" stelei bolnave de noapte, pe care o vindecă „patru scoici, cu fumuri de iarbă de mare", la „sclipirea" de „seceri" între „secete" ; el cheamă „fulgerul străin" să „despartă această piatră adîncă", cere „văilor agere" să „taie o zi ca un ochian", se înfățișează ca „rob" al „Atlanticei", „vibrat spre un mărgean, / Încununat cu alge, clădit din praf de stîncă". Oglindit, sufletul maestrului francez se vede înger („Je me mire et me vois ange") ; sub privirea lui, lucrurile se dematerializează, evantaiul devenind o aripă inefabilă, ale cărui reflexe sînt limpezi oglinzi, surîsul iubitei „prelungind" o roză abstractă, „qui plonge / Dans autrefois et puis dans le future aussi", lebăda fiind „un cygne d'autrefois", o „fantomă", salonul înfățișîndu-se gol : „nul ptyx", întrucît „le Maître est allé puiser des pleurs au Styx / Avec ce seul objet dont le Néant s'honore". Totul în poezia lui Mallarmé indică, cel puțin după colaborarea la *Le Parnasse contemporain*, temperatură scăzută, debilitate, delicatețe maladivă, anemie, plictis, fragilitate, virginitate patologică, gingășie astenică, sterilitate, frigiditate, glacialitate. Cuvintele structurante sînt *fleurs, hiver, Azur, angoisse, ennui, tristesse, soupir, solitude, blancheur, vierge, rose, lys, frigidité, cygne, glacier* și altele asemenea.

J'aime — declama Herodiada — l'horreur d'être vierge et je veux
Vivre parmi l'effroi, que me font mes cheveux
Pour, le soir, retirée en ma couche, reptile
Inviolé sentir en la chair inutile
Le froid scintillement de ta pale clarté
Toi qui te meurs, toi qui brûles de chasteté,
Nuit blanche de glaçons et de neige cruelle !

Barbu, dimpotrivă, își simte sufletul : „impur, în calorii", și atît modul în care se construiește fraza cît și lexicul său exprimă, în afară de rigoare, care e și a lui Mallarmé, mai mult decît a oricui, o bărbătească „fervoare", adică posedă ambele însușiri care, după el, dau trăinicie versului [56]. „Fervoarea" e vigoare. „Jocul secund", purificat, se înfăptuiește „pe înecarea cirezilor agreste" ; cîntecul emis de „harfele resfirate" e „ascuns cum numai marea, / Meduzele cînd plimbă sub clopotele verzi" /, și ar putea fi „încăpător, precum / Foșnirea mătăsoasă a mărilor cu sare" ; existența „în ars nedemn pămînt" este „temnița" ; ramurile unor crăci sînt „armate-n șerpi lemnoși", și ele „bat apele, din baia albastră să despice / Limbi verzi, șuierătoare, prin dinții veninoși" ; timpul e „tăiat cu săbii reci" — și așa mai departe. Diferențele de tonus vital se vădesc, la cei doi poeți și în gustul unuia pentru artificial, în înclinația lui către prețiozitate, iar a celuilalt pentru natural și elementar. Mallarmé e poetul de salon prin excelență, chiar dacă la un moment dat visează evadări : „Fuir ! là bas fuir !", iubitor de evantaiuri, oglinzi, albume, bibelouri, sticlării ; Barbu se declară „o natură *absolut* plebeiană" [57], și, într-adevăr, în poezia sa, ca în aceea a lui Blaga, nu vom găsi decît prin excepție obiecte și, în general, decoruri de interior, „cadrul fizic" al muzei sale fiind marea, oceanul, „țara", pe care „dorm" „inimi mari" : „munți, cu sîngele afară", întinderile cu „fîntîni", „șerpi", „nori", „iezeri", deasupra cărora „sori zilnici, grei" ard „sub dungă", iar noaptea sîngerează „rana Taurului astru" și tronează o „pontifică lună", curțile „galbene", pline de curcani care, în amurg, „nuntind", mută „pe soare șirul / De gîturi cu, nestinși, cartofii roșii", „valea răcoroasă". În icoana francezului, „palida sfîntă" ține în mînă „le livre vieux qui se déplie / Du Magnificat ruisselant / Jadis selon vèpre et complie", dincoace, pe rusticul „lemn sfînt", în „văile Ierusalimului" apare „unul, / Păios de raze, pămîntiu la piele : / Un spic de-argint, în stînga lui, Crăciunul, / Rusalii ard în dreapta-i cu inele". Mediul mallarméenei Hérodiade e palatul cu scînteieri de pietrărie scumpă și aurării, îmbăiat de parfumuri, și — zice „eroina" — „tout, autour

de moi — vit dans l'idolâtrie / D'un miroir qui reflète en son calme dormant / Hérodiade au clair regard de diamant". Reveriile mallarméanului faun se consumă, natural, într-un cadru silvestru, dar acesta seamănă mai curînd a parc. Ion Barbu, socotind viabilă „poezia străveche a basmelor pădurii" [58], o valorifică original, în *După melci* și *Riga Crypto...* Nu numai salonul, orașul sînt însă mult prea strîmte pentru el și, în consecință, poetul român frecventează pădurea, dar pînă și zarea Terrei o găsește sufocantă („E temnița în ars, nedemn pămînt" ; „An al Geei, închisoare") și nu acceptă ca posibile spații ale „nunții" spiritului nici „roata Venerii / Inimii, nici pe aceea a „capului / Mercur" ; se vrea „în Firida ce scîntee / eteree" a „Soarelui / Marelui / Nun și stea". Oul îl „urcă în soare" pentru a contempla în el spectacolul nupțiilor cosmice. Atras în junețe de „fierbintea, frenetica viață", de „Vitala Histerie", nietzscheanul imaginator de „mari eleusinii" rămîne pînă la sfîrșit — și se recunoaște — „un Niebelung" [59], oricît de nepămîntești ar fi geometriile în care se instalează prin subtilitățile gîndului și rafinamentele de limbaj.

Cu acest temperament, nu este Ion Barbu mai curînd negatorul decît omologul lui Mallarmé în poezia română ? Declarativ, el exprimă față de corifeul simbolismului ermetizant „admirație". „Evlavia" însă și-o rezervă pentru Edgar Poe [60]. Cu toate acestea, *pattern*-ul limbajului său este mallarméan, fără discuție. Optînd pentru „modul intelectual al Lirei", era fatal să își modeleze expresia în conformitate cu acest *pattern*, dat fiind că el s-a concretizat în mod artistic analog, *mutatis mutandis*, formulelor matematice. Numai că, spre radicală diferență de Mallarmé, astenicul, Barbu e un suflet dionisiac. Ion Barbu a aplicat metoda Mallarmé cu temperamentul lui Rimbaud. Chiar dacă n-a avut, mărturisit, nici pentru „niebelungul" galic decît admirație, nu „evlavie", acesta — potrivit unei dezvăluiri — l-ar fi „fascinat", „neliniștit" și „atras în cursa impetuoasă și ocolită din al său *Bateau ivre*" [61], din liceu. Starea de spirit comunicată de producția sa lirică juvenilă se aseamănă destul de mult cu frenezia ce a făcut din Rimbaud o „corabie beată" și l-a aruncat în infern. Resorturi psihice inerente

naturii sale totuși deosebite de a genialului „voyou" și circumstanțe de ordin biografic specifice au frînat însă la timp saltul conaționalului nostru spre prăpastia în care celălalt a sucombat ca poet — prin Mallarmé. „Investit" (în înțelesul barbian al cuvîntului) întru Mallarmé, Barbu a devenit imun la demonia lui Rimbaud. Și-a încătușat în mallarméism propriul demonism rimbaldic. Pentru ca aceasta să-i reușească, și-a construit un Rimbaud personal : „un fel de scientist, un metodician al delirului" [62], nu precursor al suprarealismului, ci inventatorul unui „infraréalisme qui interroge les fondements de la perception pour en induire la loi" [63]. Obiectul „metodei rimbaldiene" e, după apologetul ei român, „l'incréé cosmique : c'est-à-dire, les existences embrionnaires, les germes, les paysages nubiles, les limbes" [64]. E vădit că Barbu se autoportretizează, ca poet, în Rimbaud. „Metoda" pe care i-o atribuie este, în orice caz, și a lui însuși. „Obiectul" extazelor lirice barbiene este „increatul" : cosmic și terestru. Autorul *Jocului secund* operează cînd, asemenea lui Rimbaud, cu materie sensibilă apropiată de „increat" : „foșnirea mătăsoasă a mărilor cu sare", „clopotele verzi" sub care Thalassa își plimbă meduzele, cînd, în stil mallarméan, cu „semne" prin ale căror „clipiri" enigmatice, „vecinice, abstracte", caută să revele, „din culoarea minții, ca din prea vechi acte", increatul în însăși idealitatea lui.

În Ion Barbu s-au zbătut — totul o atestă — două suflete. Fără să fi fost, ca Arghezi și ca Blaga, un neliniștit, un spirit „în mută, seculară căutare", „sătul de ce se vede, flămînd de ce nu se vede", bîntuit de „tristețe metafizică", cel de al treilea mare B din poezia românească a avut, totuși, de luptat și el cu sine însuși, în permanență, din pricina atracțiilor contrare, deopotrivă de intense : către Minerva și Apollo și către Dionysos și Venus. Către glacialul castel al Gîndirii și ascunsul templu al „Nunții Subterane", lăcaș al „Zeiței htoniene". Absolutul uneia dintre atracții era, pentru el, poezia lirică *stricto sensu :* cea de afect și de culoare, dezavuată principial, chiar în expresia ei modernă cea mai extraordinară : Bacovia [65] ; al celeilalte : matematica. Oricît ar fi afirmat că doar matematicile îl „fericeau" și că

poezia îl „declasa“ [66], Dan Barbilian s-a metamorfozat, nu o dată, în Ion Barbu și după ce, asemenea lui Rimbaud, a renunțat (însă, spre deosebire de el, numai „oficial“) la poezie. În stare, ca om, să plîngă cînd îi murea un cîine („în realitate sau în *Malte Laurids Brigge*“), cînd „murmura“ stihuri de Moréas și cînd auzea cîntecul lui Iancu Jianu [67], el a cedat, și ca poet, atît iubirii de pitoresc și „slăbiciunilor folclorice“, repetat stigmatizate (dar, o dată asumate, totuși [68]), cît și spontaneității afective. Nu e autorul *Domnișoarei Hus* și al lui *Selim* de-a dreptul... „poporanist“ — adevărat emul al lui... Topîrceanu ! [69] prin tandrețe și compasiune, prin sensibilitatea la suferința altora, prin simpatia pentru omul simplu ? Nu vibrează un delicat fior de umanitate în evocările din *In memoriam ?* Sensibilul, lumea făpturilor nu putea să-l rețină însă definitiv, nici măcar înfățișîndu-i-se ca „mireasă“ a cerului, ca albă cetate de vis : Isarlîk, ca paradis al fanteziei. Nici măcar fiind propria lui „inimă“ („Isarlîk, inima mea“). Asemănător în aceasta lui Arghezi, contemplatorul apei despicate de caicul lui Nastratin Hogea își întoarce repede privirile de la spectacolul frumuseților palpabile de indiferent ce gen, spre a contempla „cerurile reci“. Iese din „anul Geei“, spre a se înălța în orizontul lui Mercur, și, de acolo, în palatul lui Helios. După definitiva în principiu îndepărtare de „roata Venerii / Inimii“ și instalarea în abstract, evadează din acel domeniu, în numeroase rînduri, ca Zeus din azurul olimpian, fie pentru a compune, asemenea lui Mallarmé, versuri de circumstanță, fie spre a crea poeme propriu-zise, magistrale, precum *Protocol.*

Asemenea, dintre poeții contemporani, lui Al. Philippide, asemenea îndeosebi lui G. Călinescu, Ion Barbu a fost un Dionysos care s-a vrut Apollo, și chiar a devenit. „Barbarul“ („niebelungul“) s-a făcut „grec“. Putea să nu se facă ? Cine știe ! De la început, poetul a ținut să-și creeze o „Grecie“. Cea din primele versuri publicate e dionisiacă, deci oarecum „barbară“ ; însă, „cutreierînd dinamic ființele“, „elanul“ ridică, „extatic, un cer platonician“ [70]. Ontologic, pare-se, duhul romantic al logosului barbian e activat de un vector entelehial clasicizant. „Grecia“ înseamnă : ordine, permanență, sta-

bilitate, echilibru, măsură, iar acestea toate implică limitarea. În viziunea lui Blaga, simbolul spațial în care se exprimă subconștientul elin e corpul izolat. Limitare, deci, și închidere. Din adolescență, s-a remarcat [71], Ion Barbu (mai precis : Dan Barbilian), extrem de sociabil fiind, a preferat, totuși, masei nediferențiate — grupul. În loc de a-și petrece timpul liber cu oricine, oricum, prefera să se întrețină cu doar cîțiva prieteni, în măsură a-l urma și în aventurile abstracte, nu doar în cele așa-zicînd concret „mitologice". La liceul „Gh. Lazăr" activizează în societatea elevilor matematicieni. În Germania petrece, obișnuit, cu un grup de studenți flamanzi („curii"), veritabilă confrerie. La maturitate proiectează întemeierea de cluburi : Mateiu I. Caragiale (îi redactează *și Protocol*-ul), Edgar Poe, o publicație matematică : *Algebra*. Neputîndu-și realiza proiectele, Barbu își oferă succedanee : se întîlnește cu (mereu aceiași) scriitori la cafenea, întreține corespondență cu foști colegi de liceu, își alcătuiește din confrați mai tineri o familie spirituală, conferențiază în cerc intim. Mod de existență spirituală eminamente clasic ! Permanent fascinat de utopia unei Grecii apolinice — și, pe de altă parte condus, ca Blaga, de ideea că „în inimile noastre se cade să întemeiem (...) : adîncimi soarelui netemporal" [72] — și-a edificat-o în vis, din reminiscențe ale copilăriei giurgiuvene, în bună parte [73], și astfel poezia românească a dobîndit inimitabilul *Isarlîk*. „Grecii" sînt pentru Ion Barbu : „Olimpul" înălțat peste Uvedenrode, astralul heptagon, Ideea, Numărul. În toate cele nu doar barbiliene, ci și barbiene, în „deliruri" inclusiv, în orice „fervoare", domnește spiritul de ordine, solarul, geometria, raționalul apollinic. În înțelegerea năzuitorului la „restrînsele perfecțiuni poliedrale", poetul nu generează poezia, ci accede la ea, prin observarea unor canoane doar de el știute, prin ritual. Cine știe dacă nu cumva și religiozitatea omului Barbilian o fi fost întreținută în bună măsură tocmai de atracția spre ritualitate, aceasta apărîndu-i ca un mod al înălțării la Idee !

Romanticul ultramodern Ion Barbu e numenal un clasic și entuziasmul său nemăsurat de imediat după al

doilea război mondial pentru Moréas exprimă, s-ar părea, năzuința la un clasicism integral, inclusiv la limpiditatea clasică în expresie. „Toate preferințele mele merg spre formularea clară și melodioasă, către construcția solidă a clasicilor", se confesa poetul [74], prin 1947, iar versurile din cam aceeași perioadă *(Protocol, Bălcescu trăind)* consună cu această mărturisire.

MODERNISM ANTIMODERNIST

Aserțiunile lui Al. Philippide privind continuitatea și discontinuitățile evoluției lirice par, cel puțin în litera lor, ușor contradictorii. „Să spui lucruri obișnuite, vechi de mii de ani, să le spui însă *altfel* — asta-i (...) aproape toată arta". [1] Dar : „Această poezie [a lui Ion Barbu — n.n.] înfruntă (...) rumegarea tîmpă a vechilor motive poetice, zise eterne, în a căror «eternitate» se ascund lipsa de talent și lenea de a simți." „Repetarea lor [a „motivelor eterne" — n.n.] pură și simplă este o abstracție. Obligativitatea întrebuințării lor este, însă, o altă aberație, și mai mare" [2]. „Suprarealismul durează (...) prin ideile lui mai mult decît prin rezultatele pe care le-a dat" [3] ; „el n-a lăsat nici o operă poetică propriu-zisă" [4]. „Metoda" și „teoria" lui „trebuie să fie luate în seamă", cu toate că, „prin teoria poeziei anonime și metoda versului automatic", curentul animat de Breton „mergea logic către negarea poeziei" [5]. „Opera poetică suprarealistă este, cu excepția poeziei lui Paul Éluard, [doar] un morman inform de material susceptibil să devină poezie, să fie prelucrat" [6], și, totuși, „la Ștefan Roll (...) gîndirea metaforică, succesiunea fără poticnire a imaginilor atinge o mare virtuozitate, care are aerul unei uimitoare spontaneități (...). Strălucirea metaforică îți ia ochii, ca și fuga în toate părțile a argintului viu" [7]. Chiar pure aparențe fiind, efecte mai ales ale schimbării obiectului de referință fără înlocuirea termenului denominativ, deosebirile de nuanță estimativă din asemenea „considerații confortabile" (articulate la date diferite) învederează o mobilitate a spiritului ce exclude posibilitatea

fixării categorice a emițătorului în vreo anume formulă. Philippide eseistul a depus ofrande pe altarele marilor poeți din „orizontul romantic", fără a reduce implicit prinosul adorației acordate marelui clasicism, a privit curentele de avangardă, și chiar modernismul în totalitatea lui, cu mefiență, pe unele (abstracționismul) le-a ironizat, nu însă fără a le recunoaște merite, principiale inclusiv ; a cultivat valorile de mult consacrate, „tradiționale" (străine și românești), scriind despre Ronsard, Corneille, Gautier, Goethe, Hölderlin, Novalis, Friedrich Schlegel, Clemens Brentano, Poe, Alecsandri, Creangă, Eminescu, Odobescu, Sadoveanu (între alții), dar s-a afirmat ca tălmăcitor de prima clasă îndeosebi în transpunerea lui Baudelaire, și a tradus de asemenea din Rilke, din Mallarmé și alți moderni, a redactat „introduceri", „însemnări", „note" la Mallarmé, Rimbaud, Rilke, Valéry, Claudel, Shaw, chiar Lautréamont, a consacrat medalioane lui Minulescu, Fundoianu, a recenzat *Joc secund*, a prefațat *Ospățul de aur* al lui Ștefan Roll. E această disponibilitate doar o expresie a rarei generozități, a distincției sufletești, a delicateței ce l-au caracterizat pe Al. Philippide, toată viața, a amabilității cu care a răspuns, fie și riscîndu-și prestigiul, uneori, celor mai diverse solicitări ? Sau însăși structura spiritului său era improprie situărilor exclusiviste ? Răspunsul valid îl dă, firește, creația lirică originală.

Lăsînd de o parte simplele exerciții de compunere poetică, edificatoare, totuși, și ele, în ceea ce privește conștiința estetică a autorului, și nu lipsite de imagini demne de reținut *(Seninătate, Decor, Melodie, Crinul, Priveliște, Pastel pustiu)*, piesele volumului de debut revelă o sensibilitate eminamente romantică, uneori comunicată cu mijloace de tip simbolist. Sub regimul sufletesc al solitudinii, potențat de frămîntarea vîntului și de dangăt de clopote, în o seamă de poezii se instalează toamne, tăceri, seri, amurguri, crengi adăpostind cuiburi de păsări adormite, grădini pustii, „case cu geamuri scoase și pereții goi", „corăbii cu felinare verzi", „corbi flămînzi" : reprezentări prin care, cu participarea constituentului sonor al materiei verbale organizate, se înfăptuiește o poezie de atmosferă, mai apropiată formal de

cea simbolistă decît de a romanticilor, în ciuda faptului că, departe de a sugera, poetul numește direct, recurgînd, nu o dată, chiar la șocant de explicite personificări.

După Lovinescu, „o astfel de poezie nu are nimic comun cu simbolismul", afară doar de „trăsături pur formale" [8]. Fără discuție, simbolismul lui Philippide e mai mult cerebral, și de împrumut, în *Aur sterp,* însă a nega existența oricărei note măcar prin accident autentic simboliste, e, totuși, exagerat. Cu ce e mai simbolistă poezia Elenei Farago, de pildă, în, să zicem, chiar bucata reprodusă de critic *(Dureri)*, bucată conținînd versuri ca acestea : „Durerea mea ! / În parcul ce l-am privit prin spinii / Înșiruiți de pază pe gardu-ți negru, / Ieri, / Erau așa de firavi în iarba verde / Crinii !" decît : „Mi-s serile pustii ca niște case / Cu geamuri scoase / Și pereții goi... / Mi-s nopțile adînci ca niște mări / Pe care merg corăbii cu felinare verzi / Deschise bine, / Ca niște nări, / Să soarbă zările cîte au mai rămas în mine." *(Romanță)* ?

Adevărul e că, în primul său volum, ca și mai tîrziu, de altminteri, Philippide face, intermitent, poezie simbolistă, fără a fi deloc un simbolist prin temperament. Este o natură chiar antisimbolistă. Fără a fi cîtuși de puțin „stăpînit și rece", lirismul său nu emană, totuși, din zone abisale, nu transmite stări ale „fondului muzical" subconștient, nu exprimă simțăminte măcar nelămurite, „tristeți fără motiv", sau cel puțin senzații de topire, de plutire, de amețeală, de inefabil leșin, reverii cețoase, nevroze, spleenuri. Totul, în versurile lui Philippide, atestă echilibru lăuntric, vigoare psihică, autostăpînire virilă, și dacă poetul se declară uneori abătut („Mi-e bolnav cugetul și-aș vrea să-l rup / Cum rupi unui painjen un picior"), expresia deprimării e, cum s-ar zice, „sănătoasă". Spunerea philippidică nu devine lamento niciodată. Chiar tonalitățile oarecum tînguioase conțin zvîcnete de energie dinamitardă, confesiunea melancolică din *Romanță,* bunăoară, explodînd prin „ohe"-urile aruncate spre „corăbierii tăcerii" : „Ohe ! ohe ! corăbierii / Tăcerii ! / Strigoi bătrîni, ce căutați pe-aici ? / Cu ochii voștri ca niște licurici, / Cu mîinile voastre ca niște odgoane / De prins în ele suflete sărmane ! / Su-

fletul meu ? l-am dat la cîni, / Strigoi bătrîni !“ Croiala versurilor învederează, în multe cazuri, frecventarea atelierelor simboliste, dar faldurile melodice cad cu totul altfel decît veșmintele sonore ale poeziei lui Anghel, Petică, Rașcu, Demostene Botez — sau Bacovia. Foșnirea lor nu-i moale, voluptuos mătăsoasă, languros suspinătoare, și nici ostenită ; posedă, tocmai din contră, o intensitate, o elementaritate care o situează adesea la antipodul muzicalității simboliste : în aceeași sferă cu bătăile de gong, puternice, din alexandrinii lui Arghezi și chiar cu bubuirile din poemele lui Cotruș. Nu foșnete se aud, de fapt, în stihurile lui Philippide, obișnuit, ci adesea, fremătări și căderi impetuoase. Ictușii produc efecte analoage izbirilor limbii de clopot, rimele masculine sună uneori asemenea unor formidabile „bang“-uri, cele feminine ca spargerea de țărm a valurilor oceanice : „Fiori albaștri curg de-a lungul strunei, / În muzica surîsurilor lunei.“ „Ți-e sufletul — cum se frămîntă-un vînt. / Te-alungi pe tine singur c-un cuvînt. / Te cauți mult — și nu te mai ajungi. // Și-ți cade-n suflet umbra vremii lungi.“

Salutîndu-l pe Al. Philippide „în Novalis“, Ion Barbu afirma, în 1930, că, prin *Aur sterp*, „redevenirăm contemporanii lui Eminescu“ [9]. Nimic, totuși, mai opus melosului eminescian de maturitate decît ritmul eminamente philippidic. Temele fundamentale reactualizează, într-adevăr, și în această culegere și în următoarele două, preocupările tînărului Eminescu, vizionarismul cosmic din *Cîntecul cîtorva*, din *Izgonirea lui Prometeu*, suportă, prin amploare și forță, comparația cu cel eminescian ; tonalitatea versurilor este, însă, mai curînd macedonskiană. Stilistic, Philippide se înscrie în filiația lirică a muntenilor : Heliade Rădulescu — Bolintineanu — Macedonski — Minulescu — Arghezi — Barbu — Călinescu. Tocmai acest clocot „muntean“, rece, viril, absența sentimentalității, mai mult decît nota „simbolistă“, efeminată, dă poeziei sale caracter „modern“.

Modul desentimentalizant al formulării poetice îl diferențiază pe autorul *Aurului sterp* și al *Stîncilor fulgerate* — cu atît mai mult — și de „tradiționaliști“ : chiar și atunci cînd își construiește viziunile cu mate-

riale din universul lor. Ritmul *Pastel*-ului răspunde solemnității largilor cadențări pillatiene cu mișcarea mai alertă a versului iambic de zece și unsprezece silabe, iar în componența tabloului intră, fără efecte caricaturizante, elementul burlesc. În splendoarea unei nopți lăsate „pe dealuri dogorite de podgorii" — cu „vînăt zbor de prune coapte", cu „parfum de piersici", cu „harbuji buzați, gutui, bronzate pere", și în domnia căreia „De undeva s-aprinde-un rug de struguri / Pe care arde-o lună de lămîie", în timp ce „Pe cer stau stele verzi ca niște muguri / Și vîntul vine-mprăștiind tămîie", iată pitulat după tufe un iepure : „Ciulind urechile ca două scufii, / Vînat vioi s-ascunde-n dosul tufii." Nimeni nu-l ia în seamă, cu toate că în apropiere se găsesc vînători : „Dar vînătorii stau în fînul cramei, / De dragul vinului și al pastramei." Constituit mai cu seamă prin mobilizarea de făpturi necuvîntătoare, spectacolul devine, în cele din urmă, o scenerie rubensiană *sui generis :* „Bostani cu pîntec cobză, blînzi și lucii / Cu coada sfîrlă verde dorm prin iarbă. / Un brad bătrîn tot mormăie în barbă / Că i-au furat culoarea-n miros nucii. // Pitit în brusturi, un bătrîn pitic / Mănîncă morcovi c-un motan peltic."

„Tradiționalismul" philippidian nu e doar umoristic, desigur. Umoristic este, de fapt, doar prin excepție. Obișnuit, atunci cînd edifică priveliști, poetul dă curs gustului său pentru insolit, pentru fabulos, pentru terifiant, introducînd în peisaj elemente de basm și eres dintre cele mai sumbre, mai „gotice", și dacă citatul *Pastel* posedă tonuri de pictură flamandă, în *Pădure, Năluca pădurii, Țintirim, Vînt,* atmosfera e romantică la modul germanic : combinație de Tieck, Hoffmann, Uhland, Morgenstern, cu, în plus (împrumutînd imaginea călinesciană) o vag auzită pîlpîire de aripi poești. Brazii, „pe dealuri, sus", alcătuiesc un „convoi smerit" de „cerșetori rămași în drum", sub „soarele care-a murit" ; dedesubtul lor, „în fundul văilor adînci", zace o pădure „căzută pe brînci" ; alți brazi, sau poate aceiași, „toacă toată noaptea din crengi" : dialoghează cu „un clopot vechi" de „cine știe unde", al cărui dangăt „din depărtări pă-

trunde / Printre păduri, se-mprăștie pe apă" ; undeva „un plîns de broască-ncepe să adie". Din vînt (un vînt ce vine „din munții unde stele roșii cad") coboară „năluca pădurii", „verde ca și luna". E, poate, Duhul rău, și poate că are să urle lîngă pîrîu, în așteptarea Satanei, sau, cine știe, o fi, dimpotrivă, „o nălucă bună", dacă nu cumva este „sufletul unei fete nebune / Care umbla pe-aici odinioară, / Rătăcitoare". În „țintirim", peste „morminte vechi, cărări pustii, urme de cîini", peste vîntul „încîlcit prin crengi", peste „o piatră" care „lucește ca un craniu printre spini", „atîrnă greu văzduhul vînăt, / Din care cîinii mușcă mult cînd latră." Groparul „joacă seara-n preajma lunii" sau, rezemîndu-și lopata de-un mormînt, „încearcă să-și păsească umbra, care / I-o leagă luna de picioare". Cînd vîntul e năprasnic, în el latră „toți cîinii văzduhului", umplînd de groază copacii : „Hau ! hau ! / Cum latră-n vînt toți cîinii văzduhului ! ascultă... / Se zvîrcolesc copacii buimaci de vînt, și dau / din crengi, și clănțănesc de spaimă multă. / Hau ! hau ! / Cum urlă-n cap toți cîinii văzduhului ! ascultă..." Vîntul se poate face taur, mai fioros decît acela din epopeea lui Ghilgameș : „În astă-seară vîntul s-a năpustit pe cer, / Și trupul lui de taur cu coada-n căi lactee / S-a povîrnit pe boltă, ca s-o ieie / În coarne / Și s-o răstoarne".

Cînd nu e dizolvat în bizar și halucinant, tradiționalismul e anulat printr-un imagism îndrăzneț, de factură modernă. Luna pășește pe cer, „înfășurată în văzduhul moale", soarele este „o rană / Din care curge-amurgul", „apusul fîlfîie din zdrențe ude", brazdele sînt „buzele pămîntului", corbii pun „zăbranic orb (...) pe șesurile mute", „văzduhul surpă umbre pe cîmp" *(Cîmp)*. Are însă Philippide și poezii de expresie tradiționalistă pură, una chiar gîndiristă, dar nu în *Aur sterp*. În *Stînci fulgerate*. Deloc reprezentative. E curios că Ion Barbu tocmai pe acestea *(Pietrele, Rugăciune de dimineață)* și-a întemeiat în parte freneticul „salut", deși prima nu se ridică peste Vlahuță, iar a doua ar putea fi semnată Nichifor Crainic sau George Gregorian.

În mai multe rînduri, Philippide poetizează în spirit modern întrebuințînd figurație tradițională prin adopta-

rea unor procedee și, într-o măsură, chiar a opticii lui Fundoianu (care i-a fost coleg de clasă și prieten apropiat [10]). „Îmbătătoarea" (pentru Barbu) *Odă sihastră* e o „priveliște" pusă în rame prozodice dinadins strîmbate, pentru intensificarea impresiei de straniu, și strîmbate într-un chip analog celui din versurile fundoiene : „Suflete, povestește amurgul în păduri, / Sihla cu fagi și ferigi, brazii cu miros tare, / Drumul pitit prin iarbă cu jderi la cotituri, / Șipotul cu jgheab putred și șopot de răcoare."

Violînd, întocmai ca autorul *Priveliști*-lor, legea naturală a succesiunii accentelor, trohaizînd sau dactilizînd iambii ori amfibrahii, și invers, înlocuind (rareori) rimele cu asonanțe, forțînd (o singură dată) acordul gramatical („Gîndul păstrează încă vaietele *pribegi*"), Philippide, iarăși asemenea lui Fundoianu, nu ezită să așeze în peisaj plante, vietăți, făpturi umane prozaice, alături de cele cîntate, de cînd lumea, de către poeți, să poetizeze în general prin prozaizare. „Căruțe cu gunoaie au huruit pe străzi / Și s-au întins la soare cîini galbeni prin ogrăzi". „În tîrg, țărăncile cu picioare goale / Au s-aducă smîntînă proaspătă în oale / De lut, acoperite cu brustur clăpăug" *(Primăvară)*. Viața e „rîul acesta cu ceru-ntors pe dos / Pe care îl beau boii blajini, cu gîtul gros, / Unde noaptea se scaldă stelele și strigoii" *(Proclamație)*. „Noaptea gîlgîie hulpav în urechi cobitoare." „Amurgul se desprinde de pe cer ca o coajă / Putredă cu mușchi vînăt și scîrțîit de vînt" *(Meditație)*. „Amintirea cu miros de colb pătrunde-n nări". „Nemărginirea gîtu-și întinde între noi. / Amintirea-i cu miros de colb și de gunoi" *(Stil)*. „Cerul, ca zugrăveala pe lemn, s-a învechit //. Dănțuitor pe frînghii și păpușar vestit, / Cu zările pe umăr și vîntul de căpăstru, / Sufletul meu colindă și-acum sufletul vostru" *(Popas)*.

Poet a cărui inspirație se alimentează mai mult din cultură decît din experiența vitală nemijlocită, Alexandru Philippide și-a zidit personalitatea cu ajutorul nu numai al maeștrilor artei universale, ci și al cîntăreților autohtoni, inclusiv al premergătorilor imediați și al contemporanilor. Creator eminamente lucid, e foarte probabil că a scris, într-un fel, cu „program" ; în orice caz,

este evident că a căutat să-și făurească un stil propriu studiind și creația confraților. Asemenea lui Călinescu, el s-a exersat, dacă se poate spune așa, la instrumente diferite, fie urmînd modele inegalabile, fără a imita vreunul, reținînd doar impulsul vectorial comun capodoperelor de același tip, fie concurînd poeți cam de etatea lui, sau ceva mai vîrstnici, indiferent dacă avea sau nu cu ei afinități temperamentale. Dacă presupunerea e hazardată, rămîne oricum un fapt prezența unor creații prin care Philippide se înfățișează ca emul al cîtorva dintre poeții români din secolul al XX-lea sau în care, cîte un detaliu, seamănă cu opere ale acestora. Artificios, artizanal, în genere, în *Aur sterp*, „simbolismul" dobîndește fluență, organicitate, în cea de a doua culegere, menținute și în a treia, fără a se realiza ca simbolism propriu-zis, totuși, fiind un neoromantism mai degrabă în substanță, însă de factură mai accentuat simbolistă decît cel din volumul de debut. Autorul *Stîncilor fulgerate* compune, în *Scrisoare*, cu tehnica lui Demostene Botez și a lui I. M. Rașcu, îmbinate, un tablou al „tîrgului nostru vechi, pe care-l știi", punctat de prezențe bacoviene („tei schilozi", „ulițe pustii", „ciori flămînde croncănind într-una"), avînd și aspecte de cadru minulescian („decor banal, mîncat de molii, / În care veșnic stă să moară / Caricatura lui Hamlet"), aducînd însă mai mult cu urbea din *Floarea pămîntului* și cea din *Sub cupole de vis* („Dar rar de tot mai iese lumea-n poartă, / Cînd trece-un mort cu muzică sau cînd, / Duminica, vreo flașnetă spartă / Scîncește-n colțul străzii tremurînd"), fiind, ca acelea, sora orașului mort al lui Rodenbach („În tîrgul nostru vechi, pe care-l știm, / Duc toate străzile spre țintirim"). *Comentarii*-le sale, construind un spațiu al reveriei, refugiu împotriva ploii și vîntului de afară, reproduc, asemenea unor poeme de Rașcu, frînturi de opere literare celebre, în speță fraze din poveștile Șeherezadei, versificate, și trimit la un vers al lui Demostene Botez, cu numirea poetului chiar în text (iar în josul paginii cu indicarea precisă a locului unde versul respectiv se găsește, în volum). Autorul *Visurilor în vuietul vremii* se confesează, meditativ și interogativ, într-un mod ce amintește de Săulescu, Davidescu :

„Sfărîmături de glasuri în suflet răspîndite, / Din prăbușiri trecute vechi rămășiți pustii, / De ce să vă mai vîntur în cîntece voite ? / Trăiesc în voi, vă știu în mine vii... / Cu vorbe vechi nu vreau să turbur însă / Durata voastră tainică și-adîncă" *(Adîncire)*, de Arghezi cel din 1910—1913, simbolistul : „S-adună-n tine timpul și stă, nesocotit, / Ca mii de orologii de veacuri neîntoarse. / E prea tîrziu și-atîtea cuvinte s-au rostit, / Uscate-n foc de patimi și-n iad de gînduri arse !" *(Cîntec de amiază)*, de — iarăși — Demostene Botez : „În marile singurătăți din mine / Aud un cîntec (...) // În după-amiezi de-ntoarceri în trecut / Și — nopți adînci, cînd tot ce m-a durut / În viață se trezește-n suflet iară, / Simt cîntecu-adiind în preajma mea / Așa cum într-un vis odinioară / Mi s-a părut c-aud vorbind o stea" *(În marile singurătăți)*. Chiar și în *Monolog în Babilon*, o piesă reface peisajul și atmosfera unor poeme de Botez și Rașcu : „Prin măhălăli cu străzi bolovănoase, / Caseleaveau acoperișuri trase / Pe ochi și se uitau la tine strîmb, / Biserici proaspăt văruite / Rîdeau din clopote, pe cîte-un dîmb / Cu tălpile în troscot și creștetu-n azur. / Provincial, tramvaiul se hîrîia mahmur, / Ca o ciudată diligență fără cai".

Adoptînd tehnici ale altor poeți, Philippide — s-o spunem, deși se înțelege de la sine — nu-și eludează prin aceasta propria personalitate : nu se lasă asimilat de poeții respectivi, ci și-i asimilează. Componentele unor viziuni sau anumite inflexii ritmice din poeziile sale s-au putut întocmi sub impactul lecturilor ; articulația acestora în ansamblul liric, funcționalitatea lor nu puteau fi decise, în piesele rezistente, decît de dinamica specifică sufletului philippid. Oricît ar datora lui Arghezi, lui Botez, lui Fundoianu, lui Rașcu, lui Săulescu, sau altora, frazarea și materialul imagistic ale versurilor lui Al. Philippide poartă, în virtutea acțiunii modelatoare a factorilor stilistici de profunzime, amprenta sensibilității autorului, incompatibilă nu doar cu intimismul maladiv, rafinamentul efeminat, euforizarea lascivă, afectarea, dar cu nici o înregistrare nereactivă a datelor sorții. Chiar în poemele cele mai „simboliste", reveria exclude și „chemările de dispariție" și „visul schilod", de-

corul consternant (instalat cu o amărăciune subtextuală ce nu exprimă deloc un sentiment al inevitabilității banalului) făcînd imposibilă edulocorarea, tonusul intens al discursului covîrșind starea depresivă. În serile cu „vînturi indolente", norii zboară „ca niște continente / Desprinse dintr-o veche planetă istovită", dar „Lumea de azi, gheboasă de trecut, / Clipa de-acum, bolnavă de-amintire, / Te-ndeamnă să te smulgi din cunoscut."

Renunțînd să mai „vînture" în cîntec „sfărîmături de glasuri", poetul nu se îndoiește, totuși, că, „în clipa culesului suprem", va izbuti să le adune din nou : „Zdrobite fulgere din vechi furtuni". „Fulgere", într-adevăr, sînt „glasurile" lui Philippide, nu întotdeauna încremenite, prefăcute în „aur sterp". Poetul este întru totul el însuși doar atunci cînd cuvintele sale „fulgeră". O declară singur, textual : „Zdrobite fulgere din vechi furtuni, / O, singurele mele rugăciuni...".

Reacția împotriva simbolismului minor, artificios, claustrant — la care limbajul comun critic reduce, frecvent, întregul simbolism — ducînd, în spațiul liric german, la expresionism, era în firea lucrurilor ca sensibilitatea lui Philippide — cunoscător al poeziei germane — să adere la temperatura instaurată de acest curent mai intim decît la cea simbolistă. Emițătorul nostru de „fulgere" a ajuns la expresionism în chip natural, prin romantismul de tip byronian și prin Nietzsche. A ajuns, și s-a oprit la marginea lui ! Patosul sfidării, al neacceptării realității este, în piesele cele mai reprezentative ale volumelor din perioada interbelică, de o intensitate și o violență egale celor din versurile oricărui expresionist ; prin cosmicism, autorul *Izgonirii lui Prometeu* se înscrie, alături de Blaga, în linia preexpresioniștilor ; tehnica, însă, a zicerii se diferențiază de cea tradițională, romantică, doar prin ieșirea din prozodia fixă. În limbaj strict tradițional — de vreo două ori —, fără a recurge măcar la versul liber, se asociază Philippide expresioniștilor pentru a consemna demonia civilizației, vacarmul vieții urbane, distorsiunea grotescă a ființei umane înstrăinate de propria esență, și pentru a celebra elementarul, „forțele tumultuoase, „sacre", arhaicul [11]. Topit în

romantism, expresionismul acționează prin brutalitatea expresiei, materialitatea imaginii : „Văzduhu-n zdrențe-atîrnă pe cîmpie“ *(Desen murdar)* ; „...Îndată clopotele au să zboare / În cavalcadă către soare, / Și-au să se-ntoarcă liniștit, la trap, / Să ne cadă pe cap, / Să ne cadă pe cap !“ *(Clopotele)* ; „Revolta-i stearpă, visul e schilod !“ *(Cîntecul nimănui)* ; „Mi-e sufletul o năruire de statui. / Le-aud cum cad, fărîmă cu fărîmă. / Vecii de vis în mine se dărîmă, / Făclii aprinse-n templul Nimănui“ *(Idem)* ; „Dar nici un vers pentru contemporani !“ *(Promontoriu)* ; prin profetism apocaliptic : „Gînd și oțel, unul în altul scurmă, / Și iadul urlă — pînă cînd, grăbit, / Trîmbiți de soare cresc la răsărit / Prevestirea unei judecăți din urmă“ *(Uzina)* ; „Visez o răzvrătire a lumii vegetale“ *(Răzvrătire)*, ca și prin exacerbarea sentimentului de sine pînă la autoatribuirea calității de alfa și omega : „Lumea începe și sfîrșește cu mine“ *(Schiță pentru un autoportret)*, și a unor puteri demiurgice în virtutea cărora poetul impune universului ordinea spiritului său : „Fac lumea după chipul și-asemănarea mea“ *(Frontispicii)*. Cînd (o singură dată, în *Cel din urmă om*), expresionismul operează independent, și nu din interiorul romantismului (un expresionism de sursă livrescă, precis indicată chiar în poem), lirismul philippidian se realizează într-o viziune subliniat modernistă, însă în una care păstrează intactă gramatica poeziei scrise în limbaj tradițional : „Ce s-a-ntîmplat ? Cîndva, odinioară, / Cînd capul sta pe trupul lui adevărat, / Un vînt l-a smuls din umeri și l-a făcut să zboare / — Și-n vremea-aceea, după cît se pare, / Toate capetele au zburat. // Tîrîndu-și zborul zilnic de păsări ostenite, / Filfiitoare trudnic din urechi, / Capetele izgonite / Nu-și mai găsiră trupurile vechi / — Și-așa se însoțiră din nou, la întîmplare, / Cu alte trupuri fără cap, rătăcitoare./“

Alături de simbolism și expresionism, la modernizarea romantismului philippid contribuie „romantismul deromantizant“. Modul baudelaireian se lasă disociat, în creația originală a tălmăcitorului nostru de „flori alese“ din *Les fleurs du mal*, aproape tot atît de greu, la început, de macabrul și demonicul de tip ortodox romantic precum expresionismul de romantism. Ce e baudelaireism

și ce aparține romantismului de sursă germanică în stihuri din *Aur sterp* ca acestea : „Toți morții sar cu lespezile-n spate / Și clănțănesc din oase lîngă gropi". *(Pantomimă)*; „Împintenat cu stele, sprijinit în coadă." *(Decor vechi)*; „...Timpul prin noroi pășește strîmb !" *(Desen murdar)*; „Și-mbrățișat cu moartea laolaltă, / Tot mai aproape gîfîie Satan." *(Îndemn la drum)*?

Mai clar exprimat în *Mocirla* din *Stînci fulgerate*, dar avînd, acolo, accentuări expresioniste : „În zări orașul urlă cu hohote viclene, / Cu oamenii pe uliți roind de-a valma toți, / În țipete de trîmbiți, în șuier de sirene, / În scîncete de clopot și huruit de roți", îndureratul zîmbet sarcastic specific baudelaireian se precizează în cîteva bucăți din *Visuri în vuietul vremii : Visul rău, Cîntec de noapte, Balada vechii spelunci*, în care, ca în *Tableaux parisiens*, sînt descrise figuri și ambianțe sinistre : „Murdare zdrențe îi acopereau / Blegitul trup și sînii de mumie, / Și ochii alburii îi străluceau / Cu flăcări reci în fața pămîntie." ; „Fata cu ochi de diamante negre / Turna-n pahare băutura tare / Și lungi priviri scormonitoare / În piept ca niște suliți negre / Ne pătrundeau pe fiecare."

Înainte de a fi pătruns în spațiul philippidian, spre a vorbi așa, în persoană, Baudelaire a păsit acolo sub înfățișarea lui Bacovia, Arghezi și Minulescu, amalgamați : „Pe stradă trece-un mort calic. / Vîntul merge după dric. // Trezește-te că-i toamnă iar de-acum. / Copacii tremură-ncărcați de fum. / Pe-un deal, la margine de tîrg, umflat / Și vînăt, soarele s-a spînzurat, / Te-neci de colb și fum verzui. / Și seara-i plină parcă de pistrui." *(Preludiu de toamnă)*.

Altfel decît în volumele dinainte de 1940 este modern Philippide, stilistic, în *Monolog în Babilon :* la modul neoclasic. Scrise, majoritatea, în riguros metru tradițional, poeziile au o solemnitate hieratică. Prin aceasta, ele pot fi, desigur, raportate la *Vrăjile* lui Paul Valéry, de care se deosebesc, totuși, radical, ca de altminteri, de cam toată lirica modernă : cele mai multe, prin caracterul narativ, cîteva prin declamație. Narația și efuziunea unesc poeticul din *Monolog...* cu acela din culegerile precedente, separația producîndu-se în virtutea aerului

misterios, a hieratismului ce individualizează poemele strînse în ultimul volum philippidian antum. Poetul declamă gnomic, oracular, narează experiențe dantești, și tonalitatea strofelor memorabile are ceva din grandoarea sublimității simple a dicțiunii din *Divina Comedie*: „...Din nou printre stejari bătrîni, / Pomii. Dar la o cotitură, / Ca degetele unei mîini, / Cinci drumuri noi se desfăcură. // Pe care să mă duc? Pierdut, / Am stat o clipă-n contemplare. / Pe cel din mijloc, mai bătut, / Am apucat la întîmplare. // Lăsînd pădurea de goruni, / Mă duse drumul prin vîlcele / Acoperite de aluni / Și corni cu sîngerii mărgele..."

Unde e „modernismul"? Mai întîi, în singularitate. Întoarcerea la tonalități, viziuni, procedee ale altor timpuri poate fi, și este, adesea, un mod al înnoirii artistice, deci o formă de „modernism". Modernism antimodernist! Un poet din secolul douăzeci nu poate adopta însă, o dată cu formele de artă proprii unui secol sau mileniu defunct, și credința ce le-a generat. Optica lui, starea de spirit, sensibilitatea nu pot fi decît moderne. Chiar adorînd, să zicem, pe Isis sau pe Mithra, el o va face fatal, cu altă conștiință decît întreținătorii *en titre* de altădată ai cultului isiac sau mithraic. Experiențele comunicării cu „au-delà"-ul, cu „absolutul" nu pot fi, pentru intelectual, decît experiențe livrești, și el știe aceasta.

Un atribut distinctiv inerent imaginarului modern este conștiința autoiluzionării. Avînd-o și el, Philippide nu crede, ca Dante, în realitatea obiectivă a tărîmurilor fanteziei sale. Mai mult: face să se știe că nu crede. „Scoborît" la Stix, noul Ulise, nu întîlnește acolo decît umbra unui „filozof de-odinioară", în rest doar priveliști obișnuite, și se înapoiază din lumea cealaltă ca dintr-o banală excursie: „De nici un fulger fruntea mea nu-i arsă" *(Cîndva pe Stix)*. Căutînd „vesela livadă a miticei Hesperii", poetul n-o găsește, și este părăsit de însoțitorul nevăzut care îl împinsese spre ea: „La vesela livadă n-am ajuns. / Secretul negurii nu l-am pătruns. / Cu vorbele-ntrebării tot în gîtlej rămase, / Am tras la mal. Prietenul plecase" *(Rîul fără poduri)*. Asemenea mai tuturor imaginativilor din secol, asemenea (spre a da exemplul românesc cel mai frapant) lui

Macedonski, în *Noaptea de decemvrie,* autorul *Monologului în Babilon* mitizează, demitizînd, lăsînd cititorul să vadă că el însuși, creatorul, nu-și ia himerele drept altceva decît himere, că fantasticele sale aventuri fictive nu sînt decît literatură. Efectul liric e un vag gust amar, filtrat, mai ales în narațiuni, cu subtilitate. Otrava sufletului modern ! În *Visuri în vuietul vremii,* „o întîlnire ciudată" îl așază pe poet față în față cu un înger care, la vederea muritorului, își împachetează aripile, ca jenă, într-o cutie. Respectivul înger este, evident, albatrosul lui Baudelaire, în altă ipostază. Spre a nu se expune batjocurii profanilor, el încearcă să-și ascundă însemnele îngereții. Se îndoiește cumva el însuși că este înger ? Nu. Fără să adopte atitudinea orgolioasă a geniului romantic, anacronicul personaj se declară „duh al tinereților albastre", cu totul neasemenea oamenilor : „Ființa noastră e din altă plasmă / Decît făptura voastră pămîntească". Cutreierătorul de ținuturi mitice din *Monolog...,* în schimb, nu se dă decît drept un om care s-a aventurat pe tărîmurile sacrului zadarnic. Zadarnic — realizăm noi —, pentru că îi lipsește „credința" ce „zugrăvește icoanele-n biserici". Sursa generativă a întregului lirism philippidian e năzuința de „exilare" în vis : mod al evadării din „vuietul vremii". Vehicolul fugii, al „smulgerii din cunoscut" este Poezia : „M-atîrn de tine, Poezie, / Ca un copil de poala mumii". Nu, însă, „silita poezie-a vremii noastre". Cealaltă poezie, mare, „a vremurilor toate". Poezia „marelui clasicism". Romantic prin temperament, prin firea neliniștită, Philippide e și „clasic", în același timp, structural. Nu, pur și simplu, în virtutea aspirației la permanent, la absolut, la un climat existențial grec sau alpin („...vîntul cel curat / venit din Alpii cugetării pure" /, în fine, la un ideal de echilibru și sobrietate (aceasta poate fi o năzuință tocmai romantică), dar grație robustețeî interioare, faptului că frămîntările sale vădesc o „neliniște sănătoasă" : neliniște proprie, potrivit chiar unei observații a lui însuși [12], autorilor antici, opusă diametral „neliniștii bolnăvicioase" moderne. Antimodern, în acest înțeles, natură, aș îndrăzni să spun, antică, era de așteptat ca poetul ce s-a autoportretizat într-un Alexandru Macedon

meditativ și săgetat de anxii, să-și fixeze în cele din urmă spațiul de vis în Hellada. Atît la propriu, adică imaginîndu-se pe anticul pămînt elin *(Sirinx, Umblă noaptea* etc.), cît și în sensul că și-a făcut din poezie — din cea proprie inclusiv — o „Grecie". Însă și în spațiul închipuirii și al visului încearcă dezamăgiri. Chiar în iluzie. Amăgindu-se lucid, autorul poemelor *Tainicul țel, Pe un papirus, Prin niște locuri rele* construiește pînă și din aburii amăgirilor reprezentări ce nu sînt decît metafore ale condiției umane în genere și în special ale celei moderne, inclusiv artistice. Zărind „o alee de mari columne albe", străbătătorul de spații halucinante le ia o clipă drept „țelul" „încordatei" sale căutări, dar, apropiindu-se, vede că s-a înșelat : „Columnele care păreau sortite / Să poarte numai cerul fără nori, / Erau în vîrf, ca niște sperietori, / Cu capete de om împodobite." Ceea ce i se păruse a fi olimpul imperturbabilei seninătăți este în realitate infernul individualismului scelerat. Vii, capetele de pe coloane sînt „pocite chipuri", cu „strîmbe guri, / Tumefiate buze, nasuri roase, / Obraji cu negi cît niște nuci, frunți joase, / Ochi storși, urechi pleoștite", și „...peste toat-această hărmălaie, / Pornită vifor împrejurul meu, / O vorbă s-auzea țîșnind mereu / Ca țipătul nătîng de cucuvaie / Din toate gurile : Eu ! Eu ! Eu ! Eu !" Pe coloana cea mai înaltă, poetul se vede pe sine însuși, sub înfățișarea Demonului propriu : „Și sus, ca stîlpnicii din vremi străvechi, / Rînjindu-și colții și strîngîndu-și pumnii, / Un demon sta pe creștetul columnii / Și mă privea ca un prieten vechi". Altundeva, întîlnește pretutindeni, „Pe drum, prin lanuri, la fîntîni / Și prin grădinile-nflorite, / Copii cu chipuri de bătrîni / Femei cu fețele-mpietrite. / De-o deznădejde fără leac", care „Cum mă vedeau, din depărtare, / Cu mîna-mi făceau semn să tac, / Temîndu-se de vreo-ntrebare" — și se întreabă dacă nu va trebui să intre și el în „această tristă gloată". Într-un „ciudat oraș", cînd se așteaptă să vadă pogorîndu-se din stele făpturi „cu chip de zei sau heruvimi", îi apare în față, dimpotrivă, o „holotă obscură" de vietăți homoide nediferențiate : „Vedeam un furnicar de oameni, dar / Nu deslușeam o singură figură. // Parc-ar fi fost

o mare vietate, / Ca mugurii aceluiași polip, / Un trup în mii de trupuri îmbinate / Și-n mii și mii de fețe același chip." Poetul parcurge, precum se vede, și în vis drama existențială căreia voise, prin „atîrnarea" de Poezie, să i se sustragă.

Rezumînd, poetul „aurului sterp", stupefiat de banalul existenței curente, se „exilează" în absolut („...misterios și mut, / Rămîn un exilat în absolut"), asemenea lui Ion Barbu, dar nu în absolutul matematic, ci în acela, mai puțin abstract, al „mamelor" poeziei : „măiestre Mame, zîne fără țară". Acest exil nu-l salvează, totuși, de „vuietul vremii". Acoperit de cîntec, „vuietul" se insinuează în alveolele acestuia, făcîndu-se auzit chiar în aventura onirică : „Mugea văzduhul de bubuituri, / De pocnete, de trosnete, de larmă. / Părea c-un munte de granit se sfarmă / Și năvălește marea prin spărturi."

Prin forța talentului, Philippide a imobilizat însă „vuietul vremii" în magistrale „rime", întocmai ca Eol vînturile.

PICTURĂ, NOTAȚIE, COLAJ

Arghezi, Blaga, Bacovia, Barbu... Nume-lozinci ; stele cardinale pe firmamentul lirismului românesc interbelic. Veritabile faruri pentru navigatorii ieșiți în larg sub briza spiritului artistic modern.

Navele nu merg însă fără timonieri. Arghezi și-a asumat și această funcție, în mai multe rînduri, însă fără voința de a pilota vasul, neapărat, către o țintă fixată cu anticipație. Spre țărmul artei programatic moderne au ținut cu tot dinadinsul să orienteze flota lirică românească alții, înainte și după. Macedonski întîi, apoi, schimbînd direcția, Densusianu ; trei ani mai tîrziu, Minulescu. Luînd-o înaintea vaporului-amiral, macedonskian, ambarcațiunea „celorlalți", comandată de autorul *Romanțelor pentru mai tîrziu,* a fost vedeta escadrilei moderniste juvenile, și, totuși, iat-o, la scurt timp după lansare, devansată, la rîndul ei, de către șalupe ale unora și mai tineri : *Simbolul, Chemarea, Fronda.* Fără a-și disputa cu Minulescu sau Macedonski rolul de cîrmaci, acționînd convergent cu ei (primii doi chiar ucenicind la școala celui dintîi), S. Samyro (din 1914, Tristan), I. Iovanaki, Adrian Maniu se voiesc, și chiar sînt, și mai radicali în atitudinea de negare a vechilor formule artistice, mai obstinați în experimentarea de modalități expresive deconcertante. Împreună cu N. Davidescu, F. Aderca, Emil Isac (între alții), ei sînt moderniști *à outrance* avangardiștii deceniului al doilea. În cel următor vor fi depășiți... Mai exact, Tristan va dispărea, metamorfozat în poetul de altă limbă Tristan Tzara, iconoclastul Adrian Maniu va deveni „iconodul" [1], N. Da-

videscu se va parnasianiza, Emil Isac se va menține în orizontul simbolist, F. Aderca nu va mai scrie versuri, iar Vinea... „Prinț" al mișcării de avangardă, nume-stindard, arborat de către revista *Unu* pe frontispiciu, între Breton și Tzara, Ion Vinea promovează la *Contimporanul* un avangardism atît de puțin sectar, atît de tolerant, încît aceeași publicație va eticheta periodicul dirijat de el : „colivie", iar lui însuși îi va aplica apoziția „moș" [2]. Un alt „Vinea" busolează, în deceniul al treilea, sensibilitatea noii generații moderniste : Ilarie Voronca.

Modelatori de sensibilitate, agenți reali, direcți, ai prefacerilor artistice nu sînt, desigur, întemeietorii de publicații. Nu sînt, în orice caz, grație doar calității acesteia. Voronca, Bogza n-au devenit fermenți ai înnoirii poetice numai fiindcă au scos, primul, *75 H.P.* și *Integral*, al doilea, *Urmuz*. Directori de periodice, Scarlat Calimachi, Sașa Pană n-au fost și directori de conștiință, implicit. Adrian Maniu (înainte de primul război) și Ștefan („Stéphane") Roll (după), au fost, cu toate că s-au manifestat în organe de presă girate de alții. Printre schimbătorii de direcție literară se numără, de asemenea, B. Fundoianu, fără să fi avut, nici el, o revistă proprie. Și Ion Barbu, și Blaga, și Philippide, chiar Bacovia, cu atît mai mult Arghezi — înainte de a deveni „faruri".

Etapele modernizării poeziei românești nu coincid strict cu momentele de apogeu sau de maximă influență a creației celor prin care s-a înfăptuit procesul de modernizare. Philippide nu e atît de „modern", în 1930 *(Stînci fulgerate)* sau 1939 *(Visuri în vuietul vremii)*, ca Vinea înainte de primul război, modernismul din aceiași ani antebelici al lui Maniu e mult mai radical decît cel arghezian de indiferent cînd, Blaga, în *La cumpăna apelor*, e un „tradiționalist" în raport cu el însuși, cel din *Poemele luminii*. Mai e cazul a preciza că „modernism" nu înseamnă valoare ? Și nici absența valorii ? Că înseamnă doar situare în raport cu mișcările de avangardă occidentale ? Aflîndu-se pe poziții moderniste mai mult sau mai puțin „avansate", un poet nu e mare sau mic proporțional cu distanța parcursă spre ultimul țel posibil al „revoluțiilor" „literare", spre „scopul" literaturii (care, după Maurice Blanchot, este... dispariția [3]) ;

totul depinde exclusiv de talent, de forța creativă. De la apariția *Literatorului* pînă la al doilea război mondial, poezia românească a traversat cam toate etapele sincronizării cu modernismul european, însă nu în ordinea diacroniei curentelor din marile literaturi occidentale, ci în aceea a declanșării energiilor creatoare autohtone cînd sub una, cînd sub vreo alta dintre zodiile moderne, adică în afara oricărei ordini. Înainte de cristalizarea simbolismului canonic am avut instrumentalism, modalitatea baudelaireiană s-a instaurat (prin Arghezi) la mult timp după epuizarea celei verlaineiene, ermetismul de tip mallarméan a venit (prin Barbu) după constructivism și dadaism. În plin avangardism constructivisto-integralisto-dadaisto-suprarealist, Philippide profesează un neoromantism clasicizant prin care — zice Barbu — „redevenim contemporanii lui Eminescu“ [4]. *Grosso-modo,* lirismul românesc s-a sincronizat cu Baudelaire, prin Arghezi, cu simbolismul „decadenților“, prin Minulescu și Bacovia, cu Mallarmé, prin Barbu, cu expresionismul, prin Blaga.

În interpretarea lui Blaga, expresionismul este însuși stilul veacului („noul stil“) sau, în orice caz, corolarul acestuia. Exprimînd, asemenea romantismului, și spre nimicitoare diferență de naturalism, pe de o parte, de impresionism, pe de alta, „patosul cosmic“, „noul stil“ n-o face — subliniază autorul *Filosofiei stilului* și al *Fețelor unui veac* — „prin subiect, prin materie“ [5], prin „anecdota cosmică“ [6], ci „în afară de subiect, adică formal“, „prin linie, ritm, expresie“ [7]. Stilizările expresioniste așază, totuși, imaginea „sub specie absoluti“ [8]. După Blaga, „avem de a face cu un produs artistic expresionist“, atunci cînd „puterea, tensiunea interioară“ a viziunii „transcendează lucrul, trădînd relațiuni cu cosmicul, cu absolutul, cu ilimitatul“ [9]. Gînditorul își exemplifică aserțiunea cu opere din domeniul artelor plastice și ale teatrului (nu toate *stricto sensu* expresioniste), poezia lirică trecînd-o sub tăcere. Putea spicui exemple și de acolo, dar nu tot atît de plauzibile. Lirismul țîșnit „im Banne des Expressionismus“ este „expresionist“, pe suprafețe întinse, mai curînd prin cu totul alte caractere decît cele atribuite expresionismului de Blaga.

În expresionismul poetic propriu-zis (dacă nu și în cel dramatic și chiar plastic) e mai mult patos civic decît „patos cosmic", iar propensiunea spre grotesc, spre caricatural, covîrșește elanurile către ilimitat.

„Relațiuni cu cosmicul, cu absolutul, cu ilimitatul" propune, într-adevăr, „expresionismul" său, al lui Lucian Blaga, și creația (expresionistă sau nu) a altor poeți contemporani, nu mulți (însă dintre cei mari : Rilke, Trakl, Yeats, Eliot, Else Lasker-Schüler, Benn, Jiménez, Cummings) ; sensul, însă, al devenirii creației, nu numai lirice, după istovirea stării de spirit „dionisiace", impulsionată la finele secolului trecut și începutul celui curent de Nietzsche, Bergson, Whitman, Verhaeren, Gide, Claudel, este decis tocmai de o tendință destranscendentalizantă, imanentizantă. Cîntînd sau zugrăvind, poeții, pictorii nu operează neapărat deschideri spre „au-delà", filozofii sînt preocupați mai mult de fenomenologia existentului, de soarta omului în lume, și de tehnicile cunoașterii, decît de esențele imuabile, de „lucrul în sine". „Patosul cosmic" nu numai că nu mai e transmis, în literatură, prin „subiect", prin „anecdotă", dar, pur și simplu, se stinge ; poeții, în loc de a revela, fie și doar prin operații formale (reducții, simplificări, potențări) „absolutul", etalează expresiile cele mai pămîntești ale omenescului, înfiorări, crispări, vibrări ale cărnii, zbuciumări, și avînturi ale „sufletului trupesc" ; exprimă, s-ar putea zice, suferința materiei : „Aud materia plîngînd". Nu „relațiuni cu cosmicul, cu absolutul, cu ilimitatul" sugerează operele celor mai mulți dintre poeții ajunși la notorietate cam de prin 1910 încoace, dacă nu ale tuturor, ci tocmai din contră, absența acestora. De aici, poate, și „plînsul" materiei. Materia lîncezește și putrezește pentru că a fost deposedată de „har". „Es ist ein Weinen in der Welt" („E un plîns în lume"), notează Else Lasker-Schüler (am mai spus-o), de „parcă bunul Dumnezeu ar fi murit" („Als ob der liebe Gott gestorben wär"). În *Psalm*-ul lui Trakl, plecînd nimfele din „pădurile de aur" („Die Nymphen haben die goldenen Wälder verlassen"), „fiul lui Pan" ajungînd un „terasier ce doarme în amiază pe asfaltul încins", piața bisericii fiind „întunecată și tăcută" („finster und schweigsam"),

„magul alb" jucîndu-se cu „șerpii săi" în mormînt, lumea este „un paradis pierdut", în care, ca în blagianul „paradis în destrămare", sînt stinse „cele din urmă lumini" („Es ist ein Licht, das der Wind ausgelöscht hat") : adevărat spațiu de apocalips, cu „orfani morți", „culcați lîngă zidul grădinii", cu îngeri ale căror aripi sînt „mînjite de noroi" „kotgeflechten", și cărora le curg viermi „von ihren vergilbten Lidern" („din pleoapele veștejite"). Lui Gottfried Benn, s-a văzut, oamenii (în rîndul cărora se include) îi apar ca „zei bubonici" (durchseuchte Götter"), „heruvimi bolnavi", în alți termeni, demoralizați și pentru că „bolesc" (nu neapărat trupește) la propriu, dar și fiindcă sînt devorați numai de „bube pămîntești". Fiindcă — precum constată Arghezi, în consonanță cu Trakl — eroii mitologici au ajuns banali lefegii, de cînd „pe piață Dumnezeu cel viu s-a ieftinit mai mult decît tărîța", și fiindcă se adeverește previziunea lui Blaga că „vor putrezi și îngerii sub glie". Sursa lirismului, în versuri de felul celor citate, este evident, o „suferință a cerului", o „tristețe metafizică", dar ea afectează și materia ; torturează și carnea, o macerează. Se revelă prin dezagregarea materiei. Cauzalitatea de ordin „absolut", „ilimitat" a „rănilor lăuntrice" e, de altfel, rareori indicată, fie și oricît de vag, de aluziv ; de cele mai multe ori, poeții doar semnalează „destrămări", „veștejiri", „boliri", „agonii", fără a sugera sau a se întreba ce le provoacă. Așa procedează, bunăoară, Benn, în *Morgue*. Sau consemnează — tot Benn, dar și numeroși alții — banalul, obișnuitul, neutru. Poezia multora se vrea și este asimbolică, și nu mai departe decît în *Integral*, Voronca pleda pentru o poezie de „observare" (...) științifică (...) organică, *obiectivă*. Programul integralisto-constructivist, îmbrățișat de poetul *Restriști*-lor, prevedea „îndepărtarea oricărui subiectivism, integrarea portretului, peisajului, naturii moarte, *nu ca expresie de suflet*, ci ca existență materială", acest principiu, al obiectivării, fiind chiar nucleul său doctrinar [10]. Francis Ponge va scrie o poezie a „obiectelor". Creație obiectivă e și lirismul lui René Char, altfel. Poeții italieni ajunși la expresie plenară între războaie (Ungaretti, Montale, Saba, Quasimodo și ceilalți) au găsit surse de inspirație

în imanent ; spaniolii, de asemenea, cei mai mulți. Suprarealiștii caută miraculosul, un miraculos deloc metafizic, absolut profan, în realitatea imediată, în cotidian, de unde și cultivarea de către unii a reportajului. Cu sau fără adeziune, cu euforie, cu scepticism, cu oroare sau resemnare, aproape toți poeții secolului trăiesc, liric, în lumea reală, mulți și în... secol. Fie la modul romantic (discret sau ostentativ), fie, mai ales, în stiluri ce constituie tot atîtea negații ale romantismului. Radical deromantizat, romantismul majorității poeților din secolul nostru (cînd este, totuși, romantism) nu conține „patos cosmic" deloc (Philippide e un caz unic, poate, în întreaga lume), și, de altminteri, nici patos, în general, de indiferent ce natură. Sufletul liric eminamente specific lumii occidentale din perioada interbelică nu e doar scindat, ca al lui Faust, sfîșiat de năzuințe opuse ; este multiplu divizat, fărîmițat. Părăsiți nu numai de elanurile avîntării în infinit, dar și de apetența pentru orice combustii, pentru transfigurări ample, o mulțime de poeți creează lirism, în chip paradoxal, prin delirizare, prin prozaizare, sau prin persiflarea lirismului. Originile acestui tip de artă sînt — mai trebuie specificat ? — în Baudelaire, în Rimbaud, în Lautréamont, în Corbière, în Laforgue. Caracteristic modalităților lui din secolul al douăzecilea este fragmentarismul. Nu construcții masive, sau măcar coerente, ci notații discontinue, aglutinări de crîmpeie disparate. Cînd priveliștile sînt oribile sau prozaice, poeticul se realizează, obișnuit, fie prin palpitul subtextual, sugerat în vreun mod oarecare, prin vreun procedeu în măsură a provoca în cititor sentimentul că percepe sub crispări sau impasibilități stări inefabile, că descoperă goluri tulburător semnificante în absențe, fie prin note de gingășie, de ingenuitate, banale dacă s-ar oferi ca atare, direct, dar expresive în configurații inadecvate, prin contrast. O floare dăruită — ce poate fi mai stereotip ? Nimerită însă, ca în *Kleine Aster* a lui Benn, între dinții unui cadavru căruia i se face autopsia, floarea dobîndește funcție lirică. Păsări în văzduh, copaci în pădure, greieri în iarbă, stele pe cer — clișee. Dar un cuib de turturea pe coșul unei uzine, un „plop uscat" sub „tăria goală", o buruiană ieșită din-

tr-o crăpătură de zid sau de asfalt, un greiere sau un protăcel într-o încăpere de la etajul al zecelea, un asin pe bulevard, între limuzine, o stea într-un ochi de apă de smîrc pot deveni imagini poetice. Recuperabile estetic prin așezare neașteptată în contexte improprii sînt chiar și formulele afective cele mai uzuale, mai tocite, chiar interjecțiile sentimentale și alte vocabule trivializate, chiar dulcegăriile. Un „mi-e dor de tine" pus tam-nisam într-un „pastel mecanic" arid poate emoționa literar. La fel, un „cîntec de dor și of", zise de M. R. Paraschivescu, „țigănește".

Cu acest aspect al modernismului (care, de fapt, este modernismul însuși, în înțeles literal) s-a sincronizat poezia română (spre folosul ei ? în orice caz, spre consternarea unor critici, printre care se numără, în parte, chiar și însuși teoreticianul și stimulatorul sincronizării [11]), încă înainte de primul război mondial, prin Adrian Maniu, Ion Vinea, Tristan Tzara, Fundoianu, iar după 1920 prin Voronca și ceilalți artizani ai literaturii de avangardă. Prin unii în anumite moduri, prin alții altminteri.

Ce fel de poezie este poezia modernistului proavangardist celui mai conservator în materie de prozodie, B. Fundoianu ? Bucolică ? Naturistă ? Simbolistă ? Constructivistă ? Tradiționalist-simbolistă ? Expresionistă ?

Critic și publicist literar de o rară mobilitate intelectuală, de o extraordinar de vastă informație, și dinamic, bătăios în aceeași măsură în care a fost talentat, Fundoianu se considera, în momentul debutului editorial, simbolist. Poemul dramatic în proză *Tăgăduința lui Petru* (1918) e prefațat de „o lămurire despre simbolism", un articol publicat în două numere ale *Rampei* (1919) se intitulează *Noi, simboliștii*. Mai tîrziu, însă, în prefața la volumul de poeme, cîntărețul Herței și al Sinaiei afirmă că „poezia simbolistă, (...) la noi, n-a existat niciodată, decît ca steag și pretext de revoltă". Inconsecvență ? Renegare ? Nici una, nici alta. Prefața la *Priveliști* consună perfect cu „lămurirea" din 1918, în care militantul simbolist precizează că denominația adoptată era o „etichetă" doar ! „Ne numim simboliști, fiindcă ne trebuie o etichetă". În *Cîteva cuvinte pădurețe* (titlul prefeței

la culegerea de versuri), poetul în loc de a se eticheta, ca altădată, se autocaracterizează, și, dacă propozițiile sale referitoare la propria creație lirică ar fi, toate, riguros exacte, cititorului nu i-ar rămîne decît să aplice el ștampila adecvată : constructivism. Potrivit afirmațiilor autorului, „priveliștile" s-ar „încleia" : „nu din imagini (...), nici din emoții, ci din volume, din suprafețe potrivite, din conjugări de echilibru, din contacte precise, din ponderi măsurabile". Universuri autonome, guvernate prin legi interne arbitrare, incluzînd „hazardul prevăzut", poemele ar fi acționate de mecanisme oarecum analoage alfabetului Morse. E, însă, poezia lui Fundoianu realmente așa cum îi apărea autorului, după ce se detașase de ea, stabilit la Paris și scriind în limba franceză ?

Autorii se pot înșela, și Fundoianu se cam înșală. Numai parțial, însă, cu totul parțial. Oricît ar fi dezavuat autorul *Priveliștilor* simbolismul, și în volumul său și mai ales în versurile din afara acestuia, este o legănare melancolică, vag eminesciană, asemănătoare celei din elegiile erotice argheziene și integrabilă în simbolism cam în aceeași măsură : „Și va veni o seară cînd voi pleca de-aici, / fără să știu prea bine unde mă duc și nici / de vine putrezirea sau încoltirea vine. / Tăcerea se va pune ca un pămînt pe mine" *(Cîntece simple : Mărior, VI)*.

Altfel, lirica lui Fundoianu se definește tocmai în opoziție cu simbolismul. Nu numai ca urmare a demuzicalizării versului prin asonanțe, menite să dea logosului, ca în o seamă de poeme argheziene, „un fel de sonoritate surdă, abruptă, un ecou de metal, de glonț de pușcă", prin utilizarea cu prioritate a vocabularului slav în locul celui latin, prin schimbarea accentelor („Vacile-n Vatra Dornei calcă-n asfaltul ud". „Seara un murmur negru creștea din sinagogi"), dar și prin materialul de inspirație și mai ales prin palpitul interior. Creația lui Fundoianu a înscris, de fapt, o reacție antisimbolistă *în simbolism*, analoagă insurecției naturiste. Asemenea lui André Gide, Paul Fort și, mai ales, Francis Jammes, autorul *Priveliștilor* răspunde parfumurilor delicate din poezia simbolistă a sensibilității maladive, sfidător, cu

miresmele tari ale fînețelor și pășunilor. Lirismul său opune muzicii rafinate de salon dangătul talăngilor și mugetul vitelor, vinului de Falerno — Cotnarul, porțelanurilor și mătăsurilor — lanuri de trifoi și lucernă, fructelor exotice — pere, struguri, gutui, harbuji, lebedelor și păunilor — rațe, gîște, cocoși, cămilelor-bivoli.

Recunoscîndu-și „rudenia" cu poetul *Georgicelor creștine*, Fundoianu specifică, pe bună dreptate, că aceasta e doar de suprafață. Lirica sa rîvnește, potrivit iarăși propriei mărturisiri, „la voința de putere mistică a lui Baudelaire". Antisimbolismul militantului prosimbolist de la *Rampa* e, astfel, baudelaireism, deci presimbolism. Estetica lui este, în fond, baudelaireiană. Asemenea autorului *Florilor răului* și stimulat, fără îndoială, și de exemplul lui Arghezi *(Agate negre)*, B. Fundoianu a prefăcut inesteticul și anesteticul natural în estetic artistic. Lumea sa poetică include existențe fără acces, înainte, în spațiul liric românesc, și constatarea parșiv jubilantă a lui Zarifopol că în poezia lui Vinea apar vegetale „nepermise" („zarzavaturile ; și mai întîi, tocmai spanacul ; apoi varză roșie, în sfîrșit, ardei" [12]) se aplică în incomparabil mai mare măsură *Priveliști*-lor fundoiene. Realitățile necanonice de aici nu sînt însă din acelea ce populează teritoriul poeziei lui Baudelaire ! Departe de a fugi de natură, fascinat, asemenea întemeietorului artei moderne, doar de „tablouri" metropolitane, poetul nostru și-a localizat tocmai în sînul ei „paradisul". Fundoianu a iubit nu numai frumusețile, ci și urîțenia ținutului său natal. Și-a făcut din acest ținut un tărîm imaginar ideal, așa cum Ion Barbu și-a întemeiat pe „o Dunăre turcească" o „Grecie" de fantezie. Atitudinea sa față de „provincie" e similară aceleia a lui Baudelaire față de Paris. Contradictorie. Amestec de iubire și ură. O spune el însuși, lămurit : „Provincie urîtă, într-o natură tristă, / natură ca o baltă cu liniști și noroi — / lumina ta ploioasă în sufletu-mi persistă / ca într-un cîmp de toamnă căderile de foi. / Decorul tău și crinii din ierni și planta dură / și putreda ta toamnă cu ploaie și pustiu / cît le iubesc și, totuși, cît le urăsc — sicriu / în care-mi dorm ființa și sufletul, natură !" *(Ți-s mîinile mai pure...)*.

De aici și divergența aspirațiilor, tot baudelaireiană. Dorindu-se „înfipt" în „bătrînul pămînt", „ca o dumbravă", poetul visează, totuși, „alt tărîm" și chiar își adresează îndemnul „Fuir ! Là-bas, fuir !", bineînțeles, în alți termeni :

Aiurea ! Hai aiurea !

(Paradă)

Tărîmul năzuit este unul pur sufletesc („Tărîmul e departe și, dacă vrei, e-aici. / Tărîmul, ca un miros de floare, e în minte" — *Înălțare)*, însă și „bătrînul pămînt", cu boii, cu miresmele, cu asfințiturile lui, e tot creația sufletului : „Căci boii toți, cu botul în miresme, / pămînt străvechi, crepusculuri de aur, / voi n-ați păscut verdeața și lumina — / decît în larga-mi pajiște din suflet" *(Biografie)*.

Întocmai ca pe Rimbaud, cu un vers al căruia, din *Le bateau ivre*, se încheie *Paradă*, pe Fundoianu îl cheamă necunoscutul. Imaginînd călătorii, el nu speră, ca Baudelaire, să obțină, prin ele, „luxe, calme et volupté", ținta navigărilor sale fictive nu e, neapărat, ca a celei mallarméene, „une exotique nature" ; „sufletul său „urît", „mușcat" de „ploaie", de „timp", de „omidă", „ar vrea să întîlnească" grădinile Armidei, însă nu pentru a se fixa acolo, căci, în permanență, „Ar vrea alte cuvinte, alte fecundități, / Alți oameni și alți idoli !" Idealul poetului român, asemănător aceluia al lui Rimbaud („le voyou"), nu e statornicia, ci transformarea, inclusiv autotransformarea : „Mi-ar trebui cuvîntul să se despoaie-n pîlnii, / să mă dezbrac de mine ca peștele de solzi (...) Mi-ar trebui potopul, să schimbe-obrazul lumii / și focul să înjunghe statornicia-n rău. / Cădeți imperii ! iată că s-au ivit nebunii, să strîngă în poeme crîmpeiele de hău." Cum o destăinuie și în *Cîteva cuvinte pădurețe*, Fundoianu atribuise poeziei, cîndva, întocmai ca autorul *Iluminărilor*, puteri virtuale nelimitate. În *Paradă*, care nu e un poem de adolescență, „demonul" din noua „corabie beată" mai speră să declanșeze, prin poezie, „Catastrofa" : „te-aștept să vii, trompetă de spaimă, Catastrofă".

Vîna rimbaldiană a talentului său îl apropie pe Fundoianu, incontestabil, de expresioniști. Aidoma genialului

„derbedeu", și spre deosebire de Baudelaire, nepotul de arendaș din Herța nu urăște „le mouvement qui déplace les lignes". Din contră, adoră mișcarea. Ochiul său surprinde în natură diformul, asimetricul, linia strîmbă. Cum s-a remarcat [13], statismul programatic al tablourilor sale ascunde o mișcare neliniștită, convulsivă, analoagă celei din pictura lui van Gogh. „Demonică" ? Poate că e cam prea mult spus. Și este întrucîtva exagerat a se vorbi de o „permanentă explozie de vitalitate elementară, *agresivă*" (sublinierea mea). „Demonul" din poet nu e chiar atît de fioros cum se vrea. „Era (...) — se confesează autorul poemului *Paradă* — în mine năzuința de-a deveni dement." „Năzuința" ! O năzuință înfăptuită doar pînă la un punct. Însuși titlul poeziei, singura cu adevărat rimbaldiană, pare menit să amendeze autoironic „parada" de demonism. Rimbaud e temperat, în opera lui Fundoianu, de Francis Jammes. Și de Francisc de Assisi. Sau, poate, mai curînd, de anumiți factori stilistici modelatori caracteristici spiritualității formate pe „pămîntul de cumpănă" în al cărui cuprins B. Fundoianu a văzut lumina și și-a întemeiat „paradisul" interior.

Neputînd fi „dement" în măsura în care, poate, ar fi dorit-o, făuritorul de priveliști fără corespondent în realitatea obiectivă, dar cu pronunțat caracter național, românesc, a admirat mișcarea Dada fără să producă „antiliteratură" dadaistă, iar colaborarea sa la revistele românești de avangardă nu l-a consacrat nici suprarealist, nici constructivist sau integralist. E, fără îndoială, imprudent a spune, cu Lovinescu, că poezia sa nu e chiar „în nici o legătură (...) cu suprarealismul", căci este, însă numai prin arbitrarul unora dintre construcțiile metaforice. Se găsesc în volum, și nu doar acolo, o seamă de asocieri forțate, cam în genul celor caracteristice imagisticii lui Voronca, suprarealistice, dar întrucîtva și dadaistice, precum acestea : „pianul căzut pe labe e cel din urmă ren", „liniștea pe rana luminei pune sare", „sufletul meu de pene cu liniște în cioc", „ești vremea care-și sparge șopîrlele în clește", „tu ești troița-n noapte cu vînătăi în oase", „vinele pe mîna legumelor sînt clare", „și rîul care-și spală dinții de bolovani", „tăcerea doarme cu genunchii-n gură", „strada umblă ca un co-

costîrc / pe după gratii unde cîntă piane", „gîtuie poemul chel ca un geam în frig". Altceva nu-l leagă, într-adevăr, pe autorul *Priveliști*-lor de curentele extremiste. Suprarealismul l-a și atacat, de altminteri, în *Rimbaud, le voyou*, în persoana chiar a pontifului său.

Notînd toate acestea, n-am răspuns, desigur, precis întrebării inițiale. E greu a răspunde. În pofida monotoniei tematice și expresive, poezia lui Fundoianu se refuză fixării într-o definiție lapidară. E și naturism în ea, inclusiv naturism bucolic, și simbolism, și tradiționalism și simultaneism și ceva constructivism și puțin suprarealism și, mai ales, expresionism, fără ca vreunul dintre aceste isme să le înglobeze pe celelalte. Expresionismul, putem s-o admitem, este preponderent, mai ales *largo sensu* (în ne-„priveliștile" ce anunță producția în limba franceză : „psalmii" îndeosebi, apoi *Colchida nouă, Cîntarea lui Samson, Monologul lui Baltazar* — și *stricto sensu),* un expresionism, însă, mai îndeaproape înrudit cu panismul din *Pașii profetului* decît cu profetismul lui Werfel și apocalipsul lui Trakl sau Heym. „Protestarea" lui Fundoianu e cu totul indirectă, rememorativă și melancolică, niciodată vehementă, agresivă. Ea nu lovește cu natura în civilizația mașinistă, nu invocă boi și arături spre a exorciza astfel „demonii orașului". Răscolit de neliniști, sufletul poetului nu apare niciodată dezarticulat, nu-și pierde echilibrul, actele sale creative rup inerțiile lirice fără a instaura haosul. Receptiv la tot ce se încerca în lume pe plan de creație, B. Fundoianu și-a însușit spiritul modern inovator cu un simț al măsurii exemplar. Dreapta cumpănă a funcționat în activitatea lui de poet cu atîta precizie încît chiar și critici de întîia mărime au putut vedea în artistul de avangardă, care a fost, un... tradiționalist. Această caracteristică a firii lui explică și faptul că inițiativele sale poetice s-au dovedit productive atît în sfera modernistă cît și în cea tradiționalistă. Poezia plictisului provincial, scrisă de el sub influența lui Bacovia, poate și sub impulsul *Orașelor dezamăgite* ale lui Rașcu, o vestește pe aceea a lui Demostene Botez ; în descrierea atmosferei de spital și în tonalitatea plîngăreață a unor poeme e prefigurat Baltazar ; *Psalm*-ul ce începe cu „Di-

mineața e pură..." seamănă cu acela, ulterior, al lui Blaga ; poezia roadelor din versurile sale premerge aceleia a lui Pillat ; exuberanța naturistă din *Privelişti* e mai veche decît cea din *Cerbul de lumină*. Prin „horațianism" (cît este), și nu doar prin aceasta, Fundoianu se înrudește cu G. Călinescu. Zaharia Stancu a scris, ca Fundoianu (dar, firește, în alt stil), „poeme simple" și a invocat ploaia într-un chip asemănător. Poezia agricolă a lui Ioanichie Olteanu, cu boi și vaci, cea cu grîne, podgorii, legume a lui Ion Horea își au o tradiție și în „bucolica", în „georgicele" fundoiene. Prin zăgăzuirea fluenței melodice a versului, „tradiționalistul" nostru avangardist a fost emulul lui Adrian Maniu și, împreună cu el, și cu alții, este unul dintre precursorii poeziei amuzicale.

În aspectul ei exterior, contribuția lui Adrian Maniu la radicalizarea modernismului poetic românesc e o acțiune de caracter doar negativ : parodică, polemică. S-ar părea — și mai toți criticii din trecut au emis această părere — că modernistul „nec plus ultra", cum îl numește pe autorul *Salomeei* Streinu [14], n-a urmărit prin bufonadele și cabotinismele sale decît să facă de rîsul lumii literatura desuetă, să „dea peste cap" (în formularea aceluiași comentator) „muzeele acelei *vieillerie poétique* care la noi se cheamă sămănătorism" [15]. Într-adevăr, ce altceva decît intenție de dinamitare a unor stereotipii, a unor automatisme psihice și lingvistice, de ardere în vitriol a sclerozelor literare li se poate atribui scălămbăielilor, elucubrațiilor, grimaselor, clovneriilor, bravadelor infantile, scabrosităților, licențiozităților duse pînă la obscenitate din cîteva poezii și, mai ales, proze publicate în 1912—1914 ? Se poate recunoaște oare unor asemenea „originalități" — ca și altora de același soi : calambururi, persiflări, autopersiflări, blasfemii, drăcii, pozne, șotii, ghidușii, familiarități, prozaisme, oralități agramate, exprimări eliptice, aritmii, treceri, în același text, de la vers la proză și invers — vreun alt merit în afară de acela de a fi contribuit, în epocă, la discreditarea academismelor, poncifelor, falselor pudori, ipocriziilor, la desentimentalizarea și deretorizarea poeziei ?

Într-un cuvînt : a contribuit Adrian Maniu la restructurarea lirismului, și *pozitiv* ?

Existența în *Salomeea* a unor formulări autentic lirice, a unor note de tandrețe și prospețime n-a fost negată de nimeni. Acestea au fost chiar de atît de multe ori semnalate încît ar fi un abuz a le mai cita. Sînt respectivele versuri niște corpuri străine în poem ? Sau, dimpotrivă, își datorează în bună măsură frumusețea tocmai integrării într-o scriere în care, împreună cu sacrul, cu mitologicul, este și poeticul caricaturizat ? Toată originalitatea *Salomeei* lui Maniu constă în atribuirea de comportamente psihice moderne unor personaje antice, cu păstrarea cadrului instituțional propriu timpului. Salomeea duce obiectiv existența unei prințese orientale de acum două mii de ani, dar psihologia ei este de fată modernă, care nu ezită să-și destăinuie franc cele mai intime obsesii, și o face în cel mai modern stil, unind confidența gingașă cu frivolitatea : „Vezi lanțul ce picioarele îmi leagă / atît că n-aș putea nici să alerg / — te-nvăț să-l rupi și să mă ai întreagă. / Și sîngele cu o batistă am să-l șterg.“ Situația în care se găsesc principalii actori ai tragediei tratate ca farsă e dramatică, în poem, tocmai prin absurdul ei. O virtuală crăiasă atrasă de un sumbru anahoret, și, invers, anahoretul atras de rafinata fecioară ; ea, respinsă de acesta, imaginativ, constrînsă, drept urmare, să-și reprime impulsiile, el refulîndu-și-le din proprie voință, dar mărturisindu-le după decapitare, cînd capul retezat vorbește — există un subiect mai psihanalitic, deci mai modern ? Privitor la calitatea artistică a valorificării lui se poate, desigur, discuta, însă modernitatea viziunii e un fapt, și dacă punerea unor momente ale poemului în relație cu „ferocitatea ricanei lui Alfred Jarry“ [16] e o exagerare, nu este arbitrar a vedea în Maniu (ca precursor al avangardei interbelice prin întreaga sa literatură sacrilegă) un omolog al lui Urmuz [17] și pe unul dintre „cei dintîi pionieri ai dicteului automat“ [18]. Rămînînd la *Salomeea*, acest poem parțial dramatic anunță, cu toate neîmplinirile lui, „farsa tragică“ de după al doilea război mondial. De teribilismele din cuprinsul scrierii, și de toate celelalte moduri facile, puerile, ale originalității (accen-

tuate și înmulțite în ediția din 1965 și cea din 1968 definitivă), de „neseriozitatea" poetului, s-a făcut prea mult caz. Nu din pricina lor rămîne poemul o scriere doar de virtuozitate, ci din cauza superficialității, a insuficientei valorificări (chiar cu mijloacele farsei) a fondului dramatic oferit de subiect.

Nu numai prin negație deschid cale modernismelor în vogă mai tîrziu și celelalte scrieri „iconoclastice", publicate de Maniu în deceniul al doilea, dacă se exclud acele ce nu îndeplinesc măcar minimal condiția expresiei literare. Acestea din urmă, în speță anumite „poeme trupești" și „povești necuviincioase" *(Cîntec pentru cînd e întuneric, Nud, Blestemații, D-nul Schelet)* etalează macabrul, senzualitatea, erotismul morbid fără nici o justificare, măcar de ordin istorico-literar [19], toate acestea fiind, după 1910, „noutăți" învechite de mult. „Idile brutale" scrisese Macedonski, încă în secolul precedent, macabru se găsește de ajuns în *Literatorul* și periodicele anexe anterioare anului în care a debutat Maniu (1912), poezia erotică fusese desentimentalizată și deconvenționalizată, cu mult mai mult spirit, de către Minulescu. Azi, „îndrăznelile" de copil teribil ale autorului *Baladei spînzurătorii* nu mai șochează pe nimeni, „necuviințele" lui apar inocente, teribilismele — răsuflate. Lectura critică imparțială reține astăzi, din bucățile mai împlinite literar, grațiosul, feericul, miniaturalul delicat, unda lirică, înfăptuite, nu o dată, cu concursul unor procedee de tip arlechinesc (ce nu „ucid lirismul" în orice situație, cum credea Lovinescu) — și prin cultivarea insolitului, fabulosului, bizarului — întotdeauna, firește, în pofida artificiozității stridente, a mievreriei și dulcegăriilor. Chiar în *Poemele trupești* nu ironia, nu „bobîrnacele imoraliste", „notele de sensualitate" ascuțită" [20] — prezente și în *Figurile de ceară*, ca, de altfel, în întreaga producție avangardistă a poetului — fac poezia, ci, pur și simplu, lirismul, un lirism de esență mai ales elegiacă, salvat de banalitate grație tocmai injectării de substanțe dezedulcorante : „Ești tu — știam că ai să vii / cum știu că, după noaptea de veșnică iubire, / vei părăsi în zi / tot ce-ai iubit / ca să te mire. // Și fiindcă tac, ai să-mi răspunzi, / ca să te-as-

cunzi, cu întrebări, sau cu un gest, / și-au să-ți fie ochii mari... ca două ore de arest / pentru școlari. / Am să-ți șoptesc atunci / minciuni, ca să-ți provoc neînțelesul. / Și-n loc de zîmbet roșu și amar, / din gura labă mică de homar, / îmi vei șopti : / «Ești tu alesul», / rostogolind sideful alb în ochii de păpușe / și cheia-n ușe."

În epocă, însă, Maniu a provocat senzație prin bufonerii și impietăți, prin histrionadă. Producerile lui în acest sens le depășesc pe acele, sinerone, ale comilitonului Tristan, predadaiste, cu mult. Tristan (încă nu Tzara) zicea, în 1915 : „Ne-om dezbrăca pe deal în pielea goală / Să se scandalizeze preotul, să se bucure fetele". Maniu, în 1913 : „E un trandafir roșcat și decoltat în foi / gura ta, cu buze moi, / între care se afundă sărutarea / ca o gheată în noroi". Sau : „Și spun : De ce, de ce nu vrei să taci ? / Eu sufletu-mi deschid, tu haina să-ți desfaci". Tristan își cînta „verișoara, fată de pension, îmbrăcată-n negru, guler alb", Maniu comunica unei adolescente, în *Balada spînzuratului*, confidențe de sinucigaș, ca acestea : „Eu — firmă care-n vînt se balansează — / îmi leagăn dansul scîrțîit, / înnebunit / de infinit. / Tu, fată de pension, visează / că te-am iubit (...) / Sînt așezat «mai sus», ocup în fine «poziținea socială» / și-am isprăvit." Parțial, producția antebelică a lui Adrian Maniu e, mai mult decît a lui Tristan, adevărat „dadaism" *avant la lettre*.

Încă de pe atunci [21] — însă —, mai precis, din 1913, poetul semna și versuri nu numai de o absolută decență, dar atît de „cuviincioase", încît „ortodoxismul" gîndirist și le-a revendicat. Apărute în *Noua revistă română*, în *Seara*, în *Flacăra*, în *Cronica*, culese în volumul *Lîngă pămînt*, ele anticipă cu un deceniu „bizantinismul" lui Blaga [22] și, mai cu seamă, întreaga poezie „tradiționalistă". Iată-l pe Adrian Maniu precursor în ambele direcții, modernistă și tradiționalistă ! Unde era poetul, în tinerețe, „sincer"? În *Poemele trupești* și în *Balada spînzuratului* sau în *Crucile fîntînilor*, în *Vînătoare mistică* ? Lovinescu era inflexibil convins, în deceniul al treilea, că fronda juvenilă a lui Maniu fusese doar o poză. „În fond, — afirmă criticul — ironia nu

se integrează în temperamentul poetului : evoluția lui de mai tîrziu ne-o va dovedi. E vorba numai de o atitudine.“ [23] Cert e că totul în scrisul lui Adrian Maniu se exprimă pe un fond de ingenuitate. Pe o sentimentalitate delicată pînă la morbidețe. Pe o sentimentalitate de același tip cu a lui Tzara și a lui Vinea. Dacă s-ar fi încumetat să și-o comunice *tel quel*, poetul risca să eșueze în banal și ridicol. Nu-i rămînea decît să și-o disimuleze, și tot așa procedară comparșii săi ; așa procedează, de altminteri, toți sentimentalii. „Strîmbăturile“ sale au avut, în anii cînd „muzeele acelei *vieillerie poétique* care (...) se cheamă sămănătorism“ se năruiau sub asaltul „poeziei noi“, un caracter polemic manifest, pe tema aceasta nu poate fi discuție, dar, cu siguranță, autorul *Figurilor de ceară* polemiza implicit și cu el însuși, își cenzura și își acoperea propriile înclinații spre literatura „cuminte“, chiar dacă aceasta nu se realiza în cadrele mediocrității. După opinia lui Vladimir Streinu, amendabilă, însă nu radical, insurgența moderniștilor (atît a celor din deceniul al treilea, cît și a predecesorilor) era cam fără obiect, de vreme ce nimeni „nu abuzase la noi de formele inspirației clasice, ca să provoace tinerilor scriitori, pe cale de reacțiune normală, asemenea mișcări de eliberare“ [24]. Chiar aceasta fiind, în bună măsură situația, obiectiv, demersurile poeților rebeli nu erau absolut nelegitime sau cu totul de prisos, căci insurgența, fie și numai față de propriile inerții sau predispoziții de automatizare, e o necesitate.

Fost-a, însă, fronda lui Maniu, într-adevăr, chiar „numai o atitudine ?“ Nu era, cumva, tendința de persiflare, aplecarea spre ghidușie, spre șotie, un dat congener al temperamentului său ? Cum am notat și altundeva [25], poezia „tradiționalistă“ a lui Adrian Maniu nu excelează cîtuși de puțin prin cuminție formală, prin conformare la reguli, prin continuitate în raport cu tradiția, în ordine artistică. Sînt chiar foarte rebele față de canoane. Prozodia e, și aici, perfect emancipată, versul, uneori alb, este nemuzical cu intenție, imagistica izbește, nu o dată, prin insolit, iar sensibilitatea ce regentează toate procedeele este, cu evidență, una eminamente modernă, citadină. Prin o seamă de poeme din *Lîngă pămînt (Ru-*

găciunea pomilor, Flori ucise de ger, Pentru o pasăre moartă, Elegie ș.a.), Maniu e mai aproape de Tristan și de Vinea decît prin compunerile ultramoderniste. Dar nu numai în asemenea bucăți, unele datînd din anii de frondă, ci și în piese din *Drumul spre stele,* din *Cîntece de dragoste și moarte,* ba chiar, la urma urmei, în întreaga sa creație, poetul continuă a fi, stilistic, și după aderarea la „tradiționalism", un artist de avangardă. Altfel însă decît în producția afișat avangardistă : într-un chip realmente original. Tehnica lui nu s-a schimbat esențial. A fost doar adaptată altei finalități. În loc de a parodia brutal, poetul caricaturizează grațios. Mimînd infantilismul, neezitînd să utilizeze chiar diminutive, el practică notația gingașă, stîngăcia delicioasă, poticnește ritmurile amuzant, demuzicalizînd versul fără jignirea simțului acustic, desenează naiv, în genul „primitivilor", face pe inabilul cu o abilitate rafinată, strîmbă liniile cu iscusința unui maestru. De aici grația „franciscană" și „prerafaelită", ingenuitatea vrednică de un Francis Jammes [26] ; de aici contururile uneori vibratile, aeriene, ale tablourilor, luminiscența serafică. Impresionistă (nu totdeauna) prin unduirea vaporoasă a suprafețelor, prin tremurul de umbre pe lac al liniilor, pictura lui Adrian Maniu capătă, intermitent, și caractere expresioniste în virtutea elementarității temelor, a simplificărilor esențializante, a condensărilor și distorsionărilor operate în imagine. Împreună cu Blaga, deși nu în aceeași măsură, Maniu a modernizat tradiționalismul în stil expresionist și, implicit, altfel decît Blaga, a autohtonizat expresionismul.

Minulescian la debut, nu într-un chip atît de manifest ca viitorul Tzara, și de altă nuanță, evazionistă, Ion Vinea avea să iasă din simbolism repede, ca și prietenul său, și schimbîndu-și numele o dată cu acesta, lăsîndu-l pe Iovanaki îngropat în *Simbolul,* ca — tot acolo — Tristan pe Samyro. Înrudit, pare-se, temperamental, cu declanșatorul, după doar patru ani de la tipărirea „poveștii" cu cele „trei prințese" din „Turnul vieții", al „insurecției de la Zürich" mai mult decît Adrian Maniu, viitorul director al *Contimporanului* a început,

și a continuat, ani în șir, să-și desubiectivizeze lirismul (altfel spus : să-și transfigureze sensibilitatea) cu mijloace analoage parțial celor întrebuințate de Tristan (nu de Tzara), dar și cu unele din acele pe care le utiliza autorul *Salomeei* — în poemele neprovocatoare. De la început însă — mai exact, din momentul în care începe să semneze cu numele pe care și l-a înscris în literatură definitiv —, Vinea posedă un stil al său, procedeele care sînt și ale altora funcționînd în versurile sale într-un mod particular și cu efecte ce îi individualizează creația.

Eminamente elegiacă în substanță, poezia lui Ion Vinea comunică (și în aceasta constă originalitatea) un plîns „smălțuit și mătăsos ca al japonezilor“ [27]. Cum îl comunică ? Întîi și-ntîi, prin „intelectualizare“. A observat primul N. Davidescu. Artisticul se instituie „printr-o circumspectă cercetare a emoției directe și printr-o severă elaborare a înțelesurilor ascunse după paravanul mișcărilor de primă emoție“, prin constanta grijă a poetului „de a picura, otrăvitor, inteligența în inspirație și de a reda, astfel, numai echivalentul intelectual al emoției încercate“ [28]. „Inteligență“, „intelectualizare“, în poezie, înseamnă, cum o specifică același critic, între altele, simț al compoziției, pricepere de a proporționa eficient „raporturile dintre sensibilitate și armătura ei cerebrală“ [29], știință a selecției, a eliminării prisosurilor, capacitate de a domina șuvoaiele sentimentului. La nivel lingvistic, intelectualitatea operează, desigur, prin folosirea neologismului și prin precizia formulărilor, prin construirea propoziției într-un fel ce exclude componentele parazitare, suculența debordantă, lăbărțarea. Dar intelectualitatea nu e, firește, în poetica lui Vinea, totul. Inteligența „intelectualizează“ constant (în sensul menționat), dar nu se limitează la atît. Ea sterilizează langoarea („ucigînd“, vorba lui Lovinescu, simbolismul, dar fără a ucide lirismul o dată cu el) și pe alte căi ; prin imagism, prin citadinism, prin prozaizări (suave), prin mimarea stîngăciei (altfel decît Maniu, de regulă), prin obiectivare, impersonalizare. Prin teatralitate, ca Minulescu — nu. Emul al lui Minulescu prin gust, Vinea e mai apropiat de Bacovia prin sensibilitate și, asemenea lui, evită spectacularul. Spre deosebire de, în special,

Adrian Maniu, el recurge extrem de rar, chiar și în tinerețe, la clovnerii, și mai rar încă, incidental doar, și ca divertisment, la orice procedări din acelea prin care se exprimă cinismul, cruzimea sau impietatea. Nu găsim în poemele sale agresivitate, sarcasm, umor negru, ricanant ; doar ironie, de obicei, o ironie inofensivă ; o autoironie, mai ales, discret amară, mod, de fapt, al „tristeții". „Tristețea" e sursa aproape întregii sale poezii, și, în mai multe rînduri, acest transmițător de emoție intelectualizată o numește direct : „O tristețe întîrzie în mine / cum zăbovește toamna pe cîmp" ; „Cîntecul trist, cîntecul cel mai trist / vine cu clopotul din asfințit". Hotărît, Ion Vinea, avînd ceva din Laforgue, însă și mai mult din Samain, nu descinde prin nici un aspect al liricii sale din Corbière, și cu atît mai puțin din Rimbaud sau Lautréamont.

Dacă Maniu anunță, în scrierile sale din al doilea deceniu, avangardismul și, în general, modernismul interbelic, mai ales (atunci cînd o face în mod zgomotos) prin mijloace proprii parodiei și spectacolelor de bîlci, prin comicărie groasă, prin mascaradă, Vinea e modernist (modernist și nu doar modern) prin însăși natura sensibilității sale. Acest fapt și explică înțelegerea de către el a modernismului ca „revoluție a sensibilității" („A quand la révolution de la sensibilité, la vraie ?" [30]). Autorul *Orei fîntînilor* e un tipic suflet fărîmițat (în poezie, firește), și cuvîntul *Prund,* cu care și-a intitulat două piese lirice, îi rezumă structura creației, metaforic, foarte exact. E vorba, evident, de un prund aurifer ! Poemele sale (o spun, într-un fel sau altul, toți cercetătorii, de la Davidescu la exegeții din zilele noastre) nu afirmă „atitudini cristalizate", sînt „colecții de stări de spirit" [31], alăturări „strînse" de „notații" [32], aglomerări de „disonanțe", cu „discontinuități", efectuate, nu rareori cu o „tehnică simultaneistă" [33], „panouri disparate" [34], „notații de atmosferă sufletească" [35]. În spațiul lor, nu numai cuvintele, ca atare, ci și imaginile, „se așază alături, unul lîngă altul, ca solzii unui crocodil" [36].

Artă esențial cinematică ! Sensibilizate, priveliștile comunică vibrațiile sufletului. Asemenea (păstrînd proporțiile și schimbînd ce e de schimbat) lui van Gogh,

lui Cezanne, expresioniștilor, Vinea face din natură expresia propriului temperament. Melancolizează peisajul, sau, în orice caz, îl fluidizează ; uneori îl face vaporos. În timp ce Adrian Maniu doar provoacă unduiri în imagine, care, altfel, rămîne imobilă, „bizantină", la emulul său figurația plastică e strictă proiecție de stări sufletești, avînd ca atare o policromie și o evanescență de văl al Maiei.

Cu desăvîrșire liber și, de cele mai multe ori, nerimat, versul nu e, totuși, aritmic, amuzical ; dimpotrivă, ceea ce îl singularizează e tocmai o anume muzică, interioară, acea tonalitate de lamento pe care n-o mai întîlnim decît, uneori, la Blaga (în special în volumul *În marea trecere).* Muzica aceasta e zestrea cea mai de preț, dar și blestemul poetului, căci e muzică „simbolistă", produs, adică, al unui climat sufletesc pe care inteligența artistică tocmai caută să-l camufleze, dacă nu să-l modifice. Prin fondul de sensibilitate maladivă, Ion Vinea rămîne, în întreaga sa operă, un „simbolist", oricît i-ar fi procedeele de antisimboliste (la modul expresionist, constructivist, suprarealist, incidental : dadaist), un neoromantic, în orice caz, veșnic invadat de melancolii. Altfel zis, un poet minor. Un „minor mare", dacă vrem, însă nu din categoria „marilor" de primă mărime. Spre a putea fi inclus în această categorie, lirismul său ar trebui să aibă o forță a expresiei, o intensitate și o complexitate care îi lipsesc. La drept vorvind, lirismul lui Vinea e fără adîncime și monocord. Mereu egal cu sine însuși, pe autorul *Orei fîntînilor* „nu-l obsedează (...) nici trecutul, nici viitorul", iar spațiul este, pentru el, „cît vezi cu ochii, cît privești, nu mai departe" [37]. Nimic în poezia sa nu atestă aspirații și revolte de natura celor rostite de Philippide, generate de dorul „smulgerii din cunoscut", iar elevații cerebrale analoage acelora din poemele lui Barbu, nici atît. Și nici sfîșieri lăuntrice. Dacă evocă uneori pe Dumnezeu, Vinea o face doar pentru a se pune sub ocrotirea lui, a-i cere ajutor concret („Vindecă, Doamne, o fată" ; „Doamne, mergi înaintea mea, / ca un înger cu sabia de lumină"), niciodată din sete de cunoaștere. Viața lui poetică n-a fost, ca a lui Blaga, „cîteodată fiară, cîteodată

floare, cîteodată clopot" ; portretizatorul *Ioanei* și al *Firei* nu s-a „zămislit ca-n basme", asemenea lui Arghezi, „cu șapte frunți și șapte / Grumazi și șapte țeste" ; experiențele lui sufletești nu sînt, în expresie lirică, mari combustii. Oricît s-ar fi simțit divizat („Dezbinat de mine, niciodată unul, / gîndul și cuvîntul, ca doi frați dușmani"), și chiar fiind, dar numai în sensul că poetul care este pare o altă ființă decît gazetarul (spre o atît de frapantă distincție de Arghezi), Ion Vinea rămîne, în versuri, o personalitate disimulată, însă nu scindată. Mereu înnoita expresie comunică o sensibilitate identică în permanență cu ea însăși. Detestînd uniformitatea, repetiția, instalarea comodă în vreo formulă, fie și fascinantă, vrînd să se mențină (și dorind întreaga literatură menținută) „într-o perpetuă stare de revoluție" [38], Vinea și-a modificat creația fără încetare, însă numai pe dinafară. Sensibilitatea nu avea cum să și-o schimbe, oricîte sforțări ar fi depus pentru a provoca „la révolution de la sensibilité, la vraie". Tot ce i-a reușit a fost să se costumeze în fel și chip : ca Arghezi, ca (mai ales) Blaga (parțial,... înaintea lui !), ca Maniu, ca Fundoianu, ca Pillat, ca Ion Barbu chiar (o dată, cel puțin, în *Clopote)*, ca alții încă [39], sau ca, dintre străini, Rilke, Trakl, Apollinaire, Cendrars, Cocteau, Reverdy, Éluard și mulți alții, autori cu totul și cu totul diferiți — fără a-și anula prin aceasta (trebuie subliniat) personalitatea. Sub oricîte costume și machiaje s-ar înfățișa, Vinea (cînd nu e parnasian) își zice, constant, nu o dată fermecător, aceeași „tristețe". A spus-o, încă în 1934, Șerban Cioculescu : „D-sa, în definitiv, nu face decît să-și schimbe decorul unei triști organice" [40].

Interesantă dualitate ! Căci Ion Vinea e dual, totuși, în felul său (artistic doar, nu existențial, ca Arghezi), și numai ca poet. „Gîndul" (de fapt, sentimentul) său e încătușat de cuvînt ca de un „frate dușman". Arta lui este o mistificație. Ca orice artă, de altfel, însă cu o tehnică a mistificării care îi aparține. În înțelegerea lui Vinea, „poezia e o stare sufletească", „o atmosferă", „un element precum apa, aerul, lumina". Ea se găsește „pretutindeni" și, pentru a fi captată, nu sînt necesare „nici obiect, nici anecdotă, nici punere în scenă" ; se accede

(sau, în orice caz, trebuie „născut") la „treapta" ei „dintr-o dată, fără ajutorul vechilor mijloace de transport — diligența am părăsit-o pe drum". [41] „Principii", cum se vede, aplicate de poet (spre diferență de cele din *Manifest activist către tinerime)* în propria creație ! În loc de a construi poeme care să pară obiecte (cum sînt, bunăoară, potrivit observației lui Vianu, „parnasienele" lui Ion Barbu), Vinea oferă doar elemente poetice, doar germeni de lirism, indică doar surse în măsură a genera „starea de poezie" [42]. Cu alte cuvinte, poemele apar ca și cum nu ar fi definitiv structurate, ca și cum n-ar conține decît sugestii lirice, transmise prin conglomerate de notații mai mult sau mai puțin disparate, pe care cititorul urmează, el, să le organizeze. Poemul, așadar, s-ar crea printr-o colaborare intimă între emițător și destinatar, prin consonanța a două sensibilități. De aci pînă la afirmația „La poésie doit être faite par tous. Non par un" [43], adică pînă la principiul poetic de bază al suprarealismului, pînă la dicteul automat, nu e mult. Și nici pînă la dadaism. Poezia nestructurată este „antiliteratură" sau, mai curînd, „aliteratură". Dar nu e structurată poezia lui Vinea ? Dacă n-ar fi, în ce constă „intelectualitatea" ? Răspunsul e simplu : Ion Vinea structurează într-un mod ce pare destructurant. Aparent, poetul nu face decît să se confeseze : „Inima plînsă bate" ș.a.m.d. O seamă de piese lirice ale sale (și nu doar *Septemvrie)* sînt astfel compuse încît să pară doar „ciorne". Dacă ar fi să-l credem pe cuvînt, literatura i-ar fi fost lui Vinea „iremediabil antipatică" [44]. În realitate, a literaturizat totul, tot timpul. A „plîns" artistic, a suferit cu stil. A produs anti — și aliteratură cu cea mai constantă și irepresibilă preocupare de-a obține efecte literare, și, cum au remarcat-o cercetătorii în unanimitate, poemele lui sînt, în ciuda aparentei „nevertebrații", organizate cu o rigoare „cubistă" (prin asta și seamănă, într-adevăr, lui Reverdy [45]), cu o asemenea „logică interioară" încît — scrie Șerban Cioculescu — lirica lui Vinea a dobîndit „un caracter de clasicitate în sînul modernismului" [46]. „În sînul modernismului", doar, nu în absolut ! A vedea în autorul *Orei fîntînilor* o

structură clasică [47] e, fără îndoială, exagerat, dar simțul măsurii, al echilibrului, al compoziției, atît de propriu poetului, este, fără discuție, de-a dreptul grecesc, deci „clasic". Atît de „clasic" încît, pînă la urmă, Vinea ajunge un veritabil „poeta faber" [48] și poezia sa de după aproximativ 1930 le apare unora împietrită, suferind de o construcție impecabilă" [49], cum chiar este, într-adevăr, însă nu în totalitate.

Cît de literară e antiliteratura lui Ion Vinea se vede — de la distanță — și din ornamentația ei. Din sclipirile „prundișului". Nici un poet român, pînă la Voronca, n-a cultivat cu aceeași perseverență (și strălucire) ca Vinea metafora pentru metaforă și, în consecință, nimeni nu are stil mai împodobit. Vinea e unul dintre marii noștri imagiști și „solzii de crocodil" ai cuvintelor sale sclipesc, într-adevăr, aidoma unor metale nobile în razele soarelui, ale soarelui în amurg, tocmai datorită încărcăturii lor metaforice. Dăm, în versurile sale, de plasticizări admirabile : „gară peticită de lumini" ; „turnul sporește în noapte" ; „vîntul leagănă soarele ca pe o floare" ; „amurgul ne unge sfinți" și „prin foc rătăcim cu viori de iarbă" ; „ciunge, din spasmul pămîntului, robotesc spre cer crucile" ; „pomii și-au dezlănțuit viorile" ; soarele „și-a desfășurat pînzele galbene și trece pe mările aerului" ; „tîrgul își spală-n cer sutele lui de țuguiuri" ; „printre perdele lacrima lunii lucește" ; „copacii s-au coclit de aramă veche". Asocierile imagistice izbesc mai totdeauna prin insolit : păsări *vuiesc* „prin arborii mari ca o liră de oase", producînd un „hohot de sticlă" ; Dobrogea e „sonoră ca lemnul de vioară" ; „în grădină, cearcănul de granit al fîntînii păzește ochiul de răcoare din pămînt" ; „stînci păstorite de un far orb (...„Bergère o tour Eiffel...") pasc liniștile ce visează fanfare lungi de undă" ; „pămîntul e de drumuri plin ca un nebun de zdrențe" ; „ploaia și-a săpat lacrimile ca un nume șters" ; sufletul „ca o rufă se leagănă-n veșnicie" ; „moara de vînt, văduvă și neagră, înnebunește pe deal, înnebunește". Nu lipsesc sinesteziile : „vocalele soarelui", „praful, polenul luminilor", „arșița cu părul roșu", „orchestra soarelui", „aur solemn din fluide fanfare", „luna lichidă", „Zvon scutură cenușă", ecoul e

„culcat ca o umbră lîngă sunet". Abstracțiile se concretizează uneori surprinzător : „Pe treptele de mătasă s-au prăfuit lunar sunetele", ziua are „corolă fragedă", „vorbele ca păsările sunt desculțe", „ca un cerb ecoul se ascunde", singurătatea e „pădure vrăjită", tăcerea este „albastră" ; iarna aduce „îngeri albi prin ora de cristal". Alteori, metafora devine sugestivă, invers, prin abstractizare : Fira e o „fată cu părul ca seceta", chipul alteia este „ca ora ceaiului" ; „vis întrerupt, luna trece vămile", „stele se sting ca șoapte" ; ochii iubiți se deschid în poet „ca doinele în vechile stîni" ; viața se smulge din trecut „ca două dureri de șarpe rupt" ; ochii au „culoarea vremii" ; există și „culoarea pală a părăsirii" ; „Sfîntul pur și fără vicleșug s-a simțit de adevăr sclipind". Insolitul arbitrar al unor relații e tot atît de șocant ca la Voronca și la suprarealiști : „fîntînile rîdeau și jucau cu șolduri ciudate de undă" ; ochelarii stau pe nas „ca niște acățătoare de rufe pe frînghii" ; nopțile sînt „albe ca oasele prundului" ; pe umerii iubitei, „gîndul își numără bufnițele", în timp ce „despletite păreri de rău tac pe bănci în ospiciu" ; de „Sfîntul Bartolomeu al afișelor" se plîng „lacrimi de făină" ; „miresmele s-au svîrcolit ca pisicile" ; „ultimul fulger s-a culcat în iesle" ; „din coaste se-mpletesc coșuri de fructe" ; nucile de cocos sînt „cumplit testiculare", inima zboară „ca o pasăre de iască", „dintre zăbrelele pieptului" ; „des anges m'ont accompagné à pied jusqu'à la barrière de la ville, où ils sont disparus comme des coups de bâton" ; „mon nombril a perdu son regard". „Clasicul" avangardismului se complace, uneori, rar, în delirul imagistic : „Duhul e-n minți — și pe pămînt umbră. / Ochii noștri trag stelele în gări. / Miresmele au culcat zgomotele, / cu adieri ne pipăie cîmpia — / mătasea mării pașilor se dăruie, — / vîntuie vremea prin ramuri greu încărcate" *(Pasărea măiastră)*. Sau : „Sufletul tău e un porumbar în care au intrat corbii, / e un puț în care se încurcă șerpii / e un horn înfundat cu crivăț / e o aripă de moară ce se zbate și cheamă pustiul, / — ești o pasăre prinsă de toamnă"... *(Stelele)*.

Departe de a fi fost un „simplu literator", Ion Vinea a făcut, totuși, în poezie, după cum se vede, „literatură"

permanent, sforțîndu-se — cum releva F. Aderca, în preambulul la interviul cu liderul „constructiviștilor" — „să creeze originalitatea (...) cu sufletul lui pus pe toate roatele de tortură, spînzurat de toate cuiele și trecut sub cele mai amarnice furci caudine ale stilului". Recoltînd prin aceasta aplauze, era fatal să fie imitat. „Toate găinile literare — continuă autorul volumului *Mărturia unei generații* — se aruncă în taină cu aripile destinse, cotcodăcind voluptuos, pe ouăle lui și în mai puțin de o săptămînă prin literatura română se preumblă, spre dezolarea adevăratului autor, zeci și sute de I. Vinea." De aceea, în parte, ar fi și „purces" el, probabil, după Aderca, mereu, „la o nouă creație", modificîndu-și stilul „de cîteva ori pe an" [50]. „Prințul" avangardiștilor n-a fost urmat însă numai de „găini". Influența lui asupra lirismului din perioada interbelică este una dintre cele mai vaste, egalată doar de a lui Blaga și a lui Barbu. Direct îi premerge Vinea, nu doar prin imagini, ci în aceeași măsură, și prin tonalitatea elegiacă, lui Ilarie Voronca. Prin imagism premerge și lui Roll, lui Saşa Pană, tuturor avangardiștilor. Citadinismul său din *Lamento,* din *Ev,* din quasipostumele *Whisky-Palas, Clamor,* anticipează tot modernismul românesc de tip futuristo-constructivist. „Frate bun" al lui Apollinaire [51], prin melosul său generat de amintire, îmbibat de melancolii, poetul *Orei fîntînilor* i-a fost un omolog, în deceniul al treilea — asemenea lui Minulescu în primul și al doilea — și prin novatorism. Prin acel constructivism integralist pe care l-a realizat adesea în ordinea formală, indiferent de materialul de inspirație (în cea mai mare parte „rural"), prin „cubismul" său, prin impersonalizarea notațiilor, asemănătoare cu a lui Reverdy, dar și deosebită, întrucît, chiar impersonal fiind, Vinea rămîne „subiectiv", nu făurește imagini fără a insinua în construcție, într-un fel oarecare, palpitul emotivității sentimentale. Acest palpit dovedindu-se irepresibil, poezia lui Ion Vinea, cu toate strangulările, transmite constant acea „tristețe" funciară *sui generis* pe care o menționează inevitabil toți exegeții, și o face într-un mod căruia îi sînt, fără îndoială, îndatorați o mulțime de poeți revelați ulterior, de la Camil Baltazar, trecînd cu ac-

centuări ale tonalității elegiace, prin Virgil Gheorghiu, la A. E. Baconsky, Vasile Nicolescu, Cezar Ivănescu. Pe Baltazar, poetul *Declinului* îl vestește, de altfel, și prin poemele sale de spital, și, în genere, prin tot ceea ce a preluat (spre a modifica) de la Bacovia și de la „poeții blestemați" francezi. Pe această linie, a liricizării banalului, cenușiului, cotidianului, lîncezelii, plictisului, a poetizării prozaicului, Vinea este un precursor și al unora dintre poeții din grupările *Cadran* și *Albatros* (D. Stelaru, Constant Tonegaru, Geo Dumitrescu ș.cl.), nu mai puțin al unora dintre cei revelați în deceniile republicane (Mircea Ivănescu, Lucia Negoiță, Ioana Ieronim ș.a.), iar prin introducerea notației, ca procedeu poetic, este principalul maestru al întregii poezii românești de atmosferă.

Ce îl diferențiază de Ion Vinea, spectaculos, pe cel mai dotat dintre discipolii săi imediați, pe acela ce, asociindu-i-se în acțiunea organizată de radicalizare extremă a modernismului, l-a devansat cu mult, din primul moment — l-am numit pe Ilarie Voronca — e „anarhismul poetic" absolut al acestuia. Avangardismele directorului revistei *Contimporanul,* chiar și cele mai... fioroase, sînt nevinovate în comparație cu ale „revoluționarului" de douăzeci și unu de ani, principalul lider al „integralismului", născocitor — consemnează spiritual, Lovinescu — „al unei arte complexe, energetice, cu imagini de 75 H.P., de care nu te poți apropia fără a fi electrocutat pe loc, cu pocnet de mitraliere și cu descărcări de artilerie grea" [52]. Ce sînt „punctele" și „prund"-urile lui Vinea („Mon nombril a perdu son regard", „Puneți mîna pe ucigașul Arborilor ș.cl.) față de *Hidrofil*-ul sau de *Strofe*-le junelui său emul ?

Lăsînd însă de o parte simplele clovnerii, trecînd și pe lîngă „pictopoezie" (care nu e tocmai o invenție personală a poetului nostru și a prietenului său Victor Brauner, de vreme ce a fost practicată înainte cu sute și chiar mii de ani înainte nu doar de apariția revistei *75 H.P.*, dar și de *Caligrame*-le lui Apollinaire : în evul mediu și în China antică), avangardismul lui Voronca este — și în opera propriu-zisă — „anarhie" înainte de orice, mai precis : destructurare. Simțul compoziției, atît

de propriu lui Vinea, absentează din multe producțiuni lirice ale autorului *Colombei* cu totul, iar în celelalte funcționează aproximativ. În flagrantă contradicție cu propriile, frenetice pledoarii pentru constructivism și integralism, pentru „ordinea sinteză, ordinea esență constructivă, clasică, integrală" [53], Voronca — tocmai — nu construiește. Poezia lui — spun comentatorii, și au, evident, dreptate — e, nu o dată, adevărată „isterie verbală", „frenezie rimbaldiană a imaginii" [54], „uragan de imagini" [55], „delir liric" [56], „delir metaforic" [57], sau, în cazurile mai inofensive, „un mozaic : cîte versuri, atîtea bucăți diferit colorate și prinse artificial una de alta, asemenea unor frunze ținute pe o pagină de ierbar la întîmplare" ; material brut : „o colecție de expresii ce urmează să fie utilizate pentru un eventual volum de poeme" [58]. Un poem de Ilarie Voronca poate fi citit „cu egal efect, de la început la sfîrșit sau de la sfîrșit la început" [59], el fiind „o rîmă lungă, scoasă proaspăt din humă și care, oricum ai tăia-o, trăiește total și parțial" [60]. Poetul nu face, adesea, decît să „răstoarne coșuri cu imagini" [61], să „desfacă o cîrpă în care sînt îngrămădiți o mulțime de peștișori aurii" [62].

Dadaism ? Și dadaism, fără discuție. Cine era să practice la noi dadaismul dacă nu, înaintea tuturor, acela care s-a pronunțat pentru „libera înșiruire a cuvintelor", pentru înlănțuirea lor „în ciuda sensului" [64], întrucît, după opinia sa, „cuvîntul trăiește indiferent de sens", aidoma fierului, pietrei sau plumbului [65] ? Acest principiu este, însă, și al futurismului („parole in liberta"), chiar dacă, desigur, cu o altă finalitate. În practică, dadaism-futurismul lui Voronca e și suprarealism — nu unul de tip... „expresionist", „feminin", care, după apologetul „virilului" dadaism, s-ar reduce la „dezagregarea bolnavă romantică" [63], dar suprarealism, totuși, căci suprarealismul nu include „feminitatea" prin definiție, cum, n-o include, de altfel, nici expresionismul. Indiferent dacă, așa cum pare, poetul s-a abandonat, scriind, dicteului automat sau a operat numeroasele asocieri imposibile în mod lucid, imagismul său excelează, mai mult decît al oricărui alt autor, prin arbitrar. Nimeni,

cel puțin dintre români, nu și-a însușit mai în litera ei ideea lui Breton că imaginea cea mai puternică e aceea care conține „le degré d'arbitraire le plus élevé“ [66] și niciunde reprezentările nu se alcătuiesc în aceeași măsură după principiul lansat de Lautréamont al întîlnirii întîmplătoare a unei mașini de cusut cu o umbrelă pe o masă de operație. Nu puține imagini instaurează o „suprarealitate“, onirică : „inima duce-n codru sub piept ca o caleașcă“, „apele sînt cu vine și mușchi ca niște pulpe“, „aerul stă pe acoperișuri ca un preș“, „soarele își face loc cu coatele“, „orice cuvînt e un dosar chiar cerul e o mașină de scris somnul“, „tusea scrîșnea ca în coltii dulăilor oasele“, „cîmpiile dansează cu pasul lent în ierburi“, „ca prințesele norii se tolănesc pe perini albastre“, „un curcubeu se zbate sub talpă ca un șarpe“ ș.a.m.d. Prin obiectivare, prin eradicarea sentimentului, prin cerebralitate, Ilarie Voronca, deși, de regulă, nu înlănțuie reprezentările coerent și, în consecință, nu realizează acea „armonie abstractă cu legi fixe“ pe care a salutat-o [67], poetizează și în spiritul curentelor impulsionate de ideea „creației pure“, „impersonale“, „obiective“, „clasice“ : cubism, constructivism, integralism. În mod paradoxal, poemele sale înfăptuiesc parțial puncte din programul acestor curente tocmai atunci cînd sînt mai puțin structurate. Cînd și le axează, dîndu-le unitate, axul e întotdeauna o emoție, o stare, deci, subiectivă, mai ales una de melancolie — de „restriște“ —, mult mai puțin rafinată decît „tristețea“ lui Vinea, adică tocmai ceea ce militantul integralist respingea, ca... „expresionism“ și „dezagregare bolnavă romantică suprarealistă“. Întrebîndu-ne, cu G. Călinescu, ce e Voronca : „futurist, dadaist, suprarealist ?“, răspunsul nu poate fi decît cel dat tot de el : „Toate și nici una“ [68]. Răspuns oferit, de altminteri, cu mare anticipație, chiar de către poetul însuși, care, în 1925, anunța ritos :

„...cubism, futurism, constructivism s-au revărsat în același dîrz cerc : SINTEZA.

Toate străduințele omului de azi și de totdeauna (...) s-au cumulat fecund în arta aceasta al cărei nume îl vom striga în plin : SINTETISM“ [69].

Portretizîndu-l memorabil (deși „cu un condei literar cam încărcat“ [70]), Lovinescu se mira că tocmai Voronca, un poet „dezagregat sufletește“, a ajuns „teoreticianul integralismului“ [71], că tocmai „Voronca al nostru“, tînărul de „o excesivă politețe“ [72], „timid, plăpînd, firav, destrămat ca un plop cu frunza-i șopotitoare“ [73], „păpădia risipită-n vînt, funigelul călător la cea mai mică adiere, iepurele de casă ascuns sub foaia de varză“ [74], s-a prefăcut, literar, „într-un războinic cu pistoale la brîu, cu chivără și cu paloșe în mîini și în dinți“ [75]. Ei bine, această metaforă a fost pentru Ilarie Voronca o necesitate poetică vitală. Nu „pistoalele“ și „paloșele“ ca atare i-au trebuit neapărat, însă, spre a se „construi“, era irevocabil obligat să iasă din el însuși, să-și reprime „timiditatea proverbială“ [76], să-și sublimeze „iremediabila tristețe“ care îi contrapuncta covîrșitor euforiile [77], să-și convertească fondul elegiac în ceva cu totul diferit. Dînd predispoziției spre neagra tristețe liber curs, poetul a obținut, în *Restriști*, o fluență a stării sufletești incontestabil lirică, însă „nebuloasele elegiace“ [78] de acolo, chiar și cele mai suave, amintesc, întrucîtva peste limitele permise, de Bacovia, Vinea, Demostene Botez, Camil Baltazar : „Vino, vom merge la Soveja în munți. / Acolo trecutul meu, ca-ntr-un cufăr vechi o haină albă, / Zarea e cu brazi și pe sînul munților oile-salbă. / Peste priveliște, sufletele au să ni se apropie ca peste aceeași carte două frunți.“ Sensibilitatea lui Voronca fiind însă și mai delicată ca a lui Vinea, de un caracter maladiv și mai accentuat, dominarea ei în scopul evitării disoluției sau eșuării într-un sentimentalism flasc reclama, probabil, obiectivări mai radicale decît cele din *Ora fîntînilor*, iar pentru apărarea acestora (căci erau insolite), pentru protejarea, în ultimă analiză, tocmai a fondului afectiv disimulat, era nevoie și de „pistoale“, „chivără“, „paloșe“. Fapt e că, în deceniul al doilea, poetul a luptat pe două fronturi. Declarat, împotriva adversarilor modernismului integral ; tăinuit, în contra tocmai avangardismelor în care sufletul său își recunoaște propriul climat. Întreaga sa poezie în limba română după *Restriști* (1923) s-a făurit într-o permanentă luptă între fondul său prim, elegiac, și inteligența artistică, între, s-ar putea zice, su-

flet și spirit. Cînd spiritul strangulează sufletul, ca, mai ales, în *Invitație la bal*, dar, intermitent, și în celelalte volume, lirismul sucombă, fatal. Reciproca nu se produce. Situațiile fericite sînt, desigur, ale sintezei inteligență-afect, imagism insolit-pulsație emotivă.

Prezență modelatoare constantă, artisticul nu se realizează deloc, sau prea rar, în planul compoziției. Niciunde, la Voronca, nu e vizibilă o preocupare de selecție, de concentrare, de reliefare imprevizibilă a sensului, de sugerare a lui, subtilă, de gradare a efectelor. Tot ce are de spus, poetul spune. Nu sugerează niciodată. Voronca nu e, mereu, decît un neostenit producător de imagini. Adevărată „natură" în această privință, el emite comparații, metafore, personificări cu fecunditatea — și monotonia — pămîntului, care dă din el, neîncetat, flori, plante și buruieni. Nu numai în versuri. Orice ar scrie, limbajul său apare înflorit fatalmente. *Quod tentabam dicere* imago *erat*. Toată arta sa e o artă a combinării de reprezentări eterogene la modul cel mai strident ou putință, incomparabile. Poetul creează în permanență monștri verbali și imagistici. Artă ? Sau un dar al improvizației deconcertant, analog aceluia al lui Desnos, propriu (cu finalizare parțial diferită) și lui Ștefan Roll ? Poate, și una și alta. În orice caz, simțul artistic se dezminte, din cînd în cînd, și nu chiar rareori, într-un chip consternant, monstruozitatea aliajelor ofensînd chiar și cea mai generoasă receptivitate. Cel mai dur dintre criticii inteligenți, Mihail Sebastian, denunța „artificializările" din *Plante și animale* (care nu sînt cele mai silnice), ca „ridicul de neromânești" ; „profund disgrațioase și antiartistice" [79]. Exemplele date (luna — „mașină de călcat rufe", inima — „amazoană pe șaua pieptului") nu sînt cele mai șocante ; există, și în volumul citat și în celelalte, altele și mai inacceptabile. Iată doar cîteva din *Plante și animale :* „pașii depun o zăpadă în glastrele vocilor", „peste apa umerilor se rotește rață sălbatică spasmul", „taraful vinelor se apropie, crește" ; sau, din alte culegeri : „oglinzi ca evantalii deschise în oase", „privirile sînt lipite de tine ca două provincii", „colivie, bulgării tăi au închis mierla gemetelor", „pe șesul pieptului numai înstrăinările au rămas ca știuleții",

„smulgeți paiele din salteaua inimii", „orbul (...) pipăie la subsuoara cuvintelor osul zborului", „în ceaunul văii mălaiul privirii se umflă", „o pasăre scoate numărul cîștigător din sacul ecoului", „vîntul a atins strunele bufnițelor". Prin aglutinările absolut întîmplătoare, nemotivate prin absolut nimic, uneori și prin lipsa acordurilor gramaticale sau prin formulări eliptice, se obțin, în numeroase cazuri, simple, nonsensuri, precum, între foarte, foarte multe altele : „vertebrele tăcerii", „unghia norilor", „taraful vinelor", „osul gîndului", „panglica nemișcării", „lebăda glasului", „loteria norilor", „fluierul ochilor", „lăcătele mușcăturilor", „fumul amarului", „planetele burților", „stîna glasului", „nicovala frunții", „coliviile vinelor", „plosca reculegerii", „gleznele cîntecului", „oceanul din omidă", „eprubeta fulgerului", „ugerul de fulger", „ceașca unei vrăbii" (în care se „varsă licoarea minții"), „corbul de regrete", „glucoza din cîntecele excursioniștilor", „sticla respirației", sau : „vîntu-n panoplie te ustura ca muche", „Și zarea aburindă în lămpi precum cireadă / Cînd codrul scris în sticlă cuvinte se albăstresc", „meditația-n păsări cercuri tăind în ore", „Coloana vertebrală suspendă ca un trapez minutul / Spasmul vine la urmă ca tava cu dulceață", care nu au măcar darul de a scandaliza, fie și cu mijloace oricît de facile. Pentru a lega cuvintele astfel, nu e nevoie de talent, și chiar de nici o facultate mintală ; nu e necesar a fi măcar nebun ; purul hazard, procedeul dadaist al scuturării sacului, adoptat întocmai, literal, de indiferent cine, sînt suficiente. Alăturări cum sînt cele de mai sus, și cărora oricine le poate alătura altele, oricînd, la infinit (de ex., pulpele surîsului, cleștele lătratului, nasturi de strănut, brăcinarul zorilor în care înnoată ciocănitori ca niște rinichi, statuia plămînilor vărsată deasupra întunericului precum sughițul peștilor — și altele asemenea) nu vin din inconștient, sînt pure accidente, fără nici o semnificație sau valoare, total irelevante, din indiferent ce punct de vedere. Stîlcirea limbii nu se produce însă, propriu-zis, prin ele, ci, mai cu seamă, prin acele „rezecții sistematice ale articolelor", semnalate de cel mai binevoitor dintre recenzenți, oponentul lui Sebastian (chiar în paginile *Cuvîntului*, unde

scriau amîndoi), Perpessicius [80]. Acestea („privire-n desfrunzire pe-o gură precum scrin", „umeri ca grinzi", „cuvintele în aer se sparg precum oglinzi", „buza umedă ca fereastră", „umbrele sfințite în amurgiri cum cozi", „tîmplele ca hățuri", „fierberi pe mîini ca samovar" etc., etc.) nu plictisesc doar, ci rănesc simțul limbii. Efecte analoage, de ordin mai mult decît lingvistic, provoacă și unele dintre „originalitățile" propriu-zis „poietice": asonanțe din cale afară năstrușnice *(lămîi — clăi, voce — rocii, stirlă — buclă, fruntea-mi — nunteam, ramuri — armuri, aleea — aceeași, sticlă — spilcă, sănii — sînii, hartă — arată, cere-i — tăcerii, roz — orz, foamei — oameni* ș.a.), aritmii stridente, zgîrietoare (inclusiv, și mai ales, în *Incantații),* versuri greoaie, lutoase, sfărîmicioase („În oglinzi, cu plute / Ducînd copaci de tăcere, / Prin zvonuri multe, / Acord urechea te cere // În cutele luminii / Rămase ca o culoare, / În vitrina colinei /, Cu ceasornicele de soare" etc.), sau faptul că versurile sînt, uneori, în același poem, cînd rimate (în cîteva rînduri, prin același cuvînt), cînd nerimate, fără ca rezultatul artistic să legitimeze procedarea.

Oricîte și de orice natură ar fi, insatisfacțiile încercate în durata parcurgerii poeziilor lui Voronca sînt compensate, și generos, de ceea ce acestea conțin cu adevărat nou: nou la modul trainic și fascinant. Asocierile deconcertate devin, adeseori, imagini de o rară, unele de o neegalată frumusețe: „gîndul tău alunecă peste mine ca o sanie peste zăpezi", „liniștea zumzăie în noi ca o albină", „pleoapa mea de tine se umple ca o ceașcă", „dimineața își freacă sînii tari de fereastră", „clănțănesc stelele argintăria lacului", „stele chelălăiesc ca dulăii", „înotătoarele au dantele de ape / porumbei valurile se unesc", „ce frumose instrumente de muzică sînt peștii / în acest glas străveziu ca un acvariu", „copoii albi ai lunii au trecut prin grădini", „sub frunze inimile tresar ca potîrnichile", „laptele clatină o căderniță de-arome", „flutură în pupilă dantela cascadelor", „Ce mlădios e piciorul asinului / ca un deget copita mică atinge clapele pietrelor", „ploaia dăruia scoarțe oltenești pămîntului", „muști din garoafa orelor petale / pe trup gura ta lasă uneori timbre", „mușețelul clatină tălăngi ca o

turmă", „au adormit gîrlele ca harfe", „sufletul s-a umplut de văzduh ca o orgă", „în tipografii mașinile dorm ca niște pești uriași / Prin ferestrele înalte noaptea își scuturâ sacii cu făină albastră", „fluture plumbul și-a lăsat polenul pe degetele zețarului", „flutură basmalele coalelor", „ucenicii culeg zvonul în tăcere ca scafandrierii", „tipografii / cutii pentru bijuteriile visului", „uraganul nechează ca un armăsar la jarul stelelor", „Fluviile duc trena oceanelor ca pajii", „malul își sfîșie carnea, sărută clopotul apei, / Cu pasul ca un arcuș pe struna potecii înfiorate, / Ca un nume copiat pe inimă prin indigoul dimineții", „la subțioara pămîntului găsești aripa izvorului", „steagurile desfăcute de peștii multicolori în bazine", „orice pasăre un afiș ceresc", „uite arborii / Își întind gîtul precum cîinii de vînătoare" — și mai sînt, asemenea acestora, multe.

Cînd, oricît ar fi de eteroclite, imaginile aderă la un același flux emoțional, corolele lor se luminează ca sute de beculețe policrome la declanșarea curentului electric și colajele devin panouri luminescente, lactee fantastice. Unele dintre acestea — nu multe la număr — au fost de atîtea ori citate („Imnul" închinat în *Ulise* „veacului mediocrității", lauda ceaiului, a cartofului cu „față de Hristos", tot de acolo, oratia-reportaj despre tipografii din *Brățara nopților*, unele secvențe din *Plante și animale*, solilocviul îndurerat din *Petre Schlemihl*, intitulat *Hemoragie, ascensiune* și altele) încît a le reproduce încă o dată ar fi curat abuz. Mai puțin, parcă, a fost relevat cel de al doilea discurs din *Brățara nopților*, tot atît de poetic precum acela consacrat tipografiilor : „Marea își pune în plete un curcubeu ca un pieptene de dansatoare spaniolă / Armăsari albi, valurile mușcă hamul brumelor / Valurile, valize cu batistele vîntului răvășite / Și spumele presară flori ca sub pașii învingătorului / Marea e o mănușă aruncată în arena nopții / Unde e cutezătorul care s-o înapoieze frumoasei din balconul cerului ? Cine va trece mingea prin poarta descătușării finale / Cine va da semnalul înfrîngerii, izbînzii ? / Marea e un circ și se dau peste cap maimuțele valurilor / Marea stăruie îndelung în privire precum în

scoică vuietul / Marea acrobat se leagănă pe trapezul aerului / Uneori se culcă la picioarele vîntului ca un cîine bătut / Marea arborează pavilionul de pirat al nopții".

Nimănui, dintre români, cele spuse la începutul acestui capitol despre modernismul fragmentarist, asimbolic și fără „au-delà" nu i se aplică în aceeași măsură ca lui Ilarie Voronca. Asamblînd — sau răsturnînd, pur și simplu, din „coșuri" — imagini (hibride) disparate („peștișorii aurii"), autorul *Colombei* și al *Incantații*-lor nu le învestește pe nici unele, vreodată, cu funcții simbolice. Dacă în o seamă de alte privințe poetul și-a încălcat cu seninătate principiile atît de bătăios afirmate în manifeste, în ceea ce privește asimbolismul semnificanților, el a fost consecvent cu sine însuși, mereu. S-a conformat cu strictețe propriei „gramatici", care statuează că : „Artistul adevărat creează direct, fără simbol, în pămînt, lemn sau verb, organisme vii, mașini spintecînd drumuri, strigăte tresărind violent ca în furtună acoperișuri" [81]. De unde această atît de patetică, debordantă, fanatică iubire pentru viu, pentru concret în genere, pentru lucruri ? Această atît de frenetică aderență la palpabil, la imediat, la valorile perisabile ? Oricît am detesta biografismul, este cu neputință, acum, a nu pune în relație stările psihice de care sînt îmbibate poemele lui Voronca și cu sfîrșitul său prematur, atît de stupefiant. Indiferent de motivul concret pentru care acest neîntrecut iubitor de viață și-a curmat-o pe a sa tocmai într-un moment în care păreau să i se realizeze „profețiile politice", optimiste, și, drept urmare, ar fi fost normal să se simtă, asemenea lui Bacovia, „fericit", nu este fără temei presupunerea că, în „vizita fulger" făcută în România cu două luni înainte, el „ȘTIA" : știa că avea să piară în curînd, și „venise să-și ia adio de la prieteni, confrați, de la patria natală" [82]. Dar, oare, n-o „știuse" și înainte de această vizită, n-o știuse întotdeauna ? Nu-și trăise, cumva, moartea, în permanență de la început ? S-a spus că „mitologia cotidianului" [83] instituită de Voronca ar trăda o „spaimă de vid", o „teamă de absență", anihilate (sau doar temperate) de o „pîndă" vizînd „apariția salvatoare a lucrurilor" [84].

Poate că poetul va fi avut, tot timpul, sentimentul că adăpostește moartea („vidul") în propriu-i trup (evocatorii menționează frecvente intenții și chiar tentative de sinucidere și în anii cînd se găsea în România [85]) și că tocmai de aceea a căutat cu atîta patimă (cu o veritabilă „isterie", nu doar verbală) o salvare provizorie (și iluzorie) în frumusețea evanescentă a „lucrurilor". Ce a simțit, realmente, nu are, însă, literar, nici o importanță. Tot ce contează e faptul că, în poemele sale euforice, nu doar „plantele și animalele", ca în *Priveliști*-le lui Fundoianu (deși ele în special), ci și existențele inanimate, străzile, clădirile, obiectele, apar ca tot atîtea miracole, fiind văzute cu ochii unuia care parcă atunci le descoperă sau le contemplă pentru ultima dată.

În scrierea editată postum, în traducere, *Petit manuel du parfait bonheur*, Voronca a formulat, explicit, o adevărată mistică a lucrurilor. Nu noi asimilăm existențele din afara noastră, afirmă poetul ; acestea ne asimilează pe noi. „Cînd pulpa savuroasă zdrobită între dinți face să țîșnească deliciile zemoase pe limbă și pe cerul gurii, nu uităm (măcar pentru o clipă) grijile, obișnuitele preocupări, nu ne facem una cu portocala, nu ne portocalim ? (...) Gîndiți-vă la timpul scurt cît ține beția prin vin. Exemplul acestei beții e o probă că omul se asimilează vinului și nu vinul omului". [86] Dar nu numai prin nutriție ne abandonăm noneului „Aerul e plin de făgăduieli, de bucurii, Fiecare obiect, într-o cameră, fiecare aspect de pe stradă ne poate povesti o întîmplare plăcută. (...) [87] Piatra aceasta de pe marginea potecii vă pare indiferentă și rece. Dar dacă vă aplecați spre ea, puteți observa că e împodobită cochet cu un fular de mușchi (...). Dar intrați în oraș și opriți-vă în fața celor mai modeste vitrine. Nu sînt ele toate gata să vă împărătsească din surîsurile și luminile lor ?" [88] ; „(...) scaunul, masa pot surîde (...) Mîinile pot surîde. Animalele sălbatice precum leii, tigrii, pot surîde, bineînțeles nu cu gura (...) Și lucrurile pot surîde (...) [89]. Bucuria e în orice lucru (...)". [90] Nu am decît să privesc lucrurile din odaie, care mă înconjoară (dacă sînt într-o odaie), sau pe cîmp (dacă sînt în mijlocul naturii),

pentru a descoperi mii de aspecte plăcute".[91] Lucrurile nu surîd numai, ci și visează : „odaia, casa, țara visează. Și se poate ca strada să păstreze, la deșteptare, peisajul din vis".[92] În mijlocul lucrurilor, și chiar reprezentîndu-și-le doar, în absență, poetul își învinge angoasele, generate de teama de singurătate : „...dincolo de lucrurile pline de bucurie pe care ochii mei le-au văzut, există alte lucruri, pe care privirile mele nu le-au putut întîlni. Dar acum am *certitudinea* că aceste lucruri există (...) Departe de a fi singur, sînt dimpotrivă înconjurat de mii și mii de lucruri minunate".[93] Fetișizînd, sanctificînd „lucrurile", privirea lui Ilarie Voronca preface teritoriul existenței de toate zilele într-un spațiu mirific de paradis.

De pe la începutul deceniului al patrulea, mai exact, cam de la data cînd începe să scrie *Petre Schlemihl*, dragostea de lucruri și (mai ales) de vietăți a poetului este excedată continuu de o fremătătoare iubire pentru semeni : „Eu vă voi spune : «oameni, nu sînt decît un frate, / Același zmuls în ploaie, îngenuncheat în toamnă, / a mea e tristețea voastră, ale mele sînt înfrîngerile voastre, / Ca și voi nu sînt decît un copac pe care se-odihnește pasărea călătoare a vieții»."

Oamenii cu care poetul se declară frate sînt (citatul acesta o sugerează doar, însă alte texte o afirmă franc) oprimații, năpăstuiții, frustrații, toți aceia care, ca și el însuși, „au fost primiți cu pietre". Acei cărora pînă atunci le fusese străin : Nu, niciodată, n-am stat de voi alături / (...) Lumina țîșnită din apă împiedica vederea". Depărtîndu-se de cei ce l-au „alungat din ogrăzile ude de ploile urîte", „de pe ulițele pline de vuiet", de cei ce l-au „lovit cu bice în piețele publice ca pe un cal bătrîn" și au fost în stare a-l „răscoli pînă în cele mai adînci măruntaie, / Cum ai sparge o vioară ca să găsești în ea cîntecul", noul „Ahasverus" își vrea inima, și stiloul, încărcate cu sîngele celor pe care în poemele franțuzești îi va numi „oamenii viitorului" : „Vouă, numai vouă, vă deschid porțile de tenebre, / Și inima e stiloul încărcat cu sîngele vostru".

Îndreptîndu-se către aceștia („c'est vers vous, hommes de l'avenir / Que va ma pensée. / Et je veux que vous exclamiez / «Il était des nôtres»...“), Voronca se vrea („de-al lor“ nu numai prin conduita civică, dar și ca poet. Autorul volumului *La poésie commune* nu ezită, cum nu va ezita, mai tîrziu, Sașa Pană, să-și renege propria poetică („Non, ce n'est pas un poème glorieux que je veux écrire. / Non, ce n'est pas un chant plein de finesses et sur lequel / Les connaisseurs s'exclament : o ! quelles rimes, quelle forme impécable ! / Je n'ai que faire / de vos parures et de vos jeux linguistiques“ ; „Je ne trouverais plus aucune joie à réunir des mots étranges, // Et même les images les plus surprenants, je m'en souviens quelques-unes, mais à quoi bon ?“), rostindu-și „bucuria“ (...) de a putea zice nu ceea ce simte [el însuși], ci ceea ce simt mii și mii de oameni“ : „Mais quelle joie aujourd'hui de pouvoir dire / Non pas ce que je sens, mais ce que sentent des miliers et des miliers d'hommes. / Quelle joie de pouvoir partager les aspirations d'une foule généreuse, / De parler librement d'un avenir et d'une espoir communs“. Prin această despersonalizare (în favoarea „oamenilor viitorului“, și nu, ca altădată, în vederea construirii unei „armonii abstracte“), poetul e convins că participă la înfăptuirea visului milenar de instaurare aievea a miticei vîrste de aur („Hommes de l'avenir. Tout ce que je dis dans ce livre serat-il un jour / Comme les légends que l'on écoute sans y croire ?“), de o unire, ca în simfonia lui Beethoven, „sub un același soare“, a tuturor „oamenilor și popoarelor“ : „Des terrases claires. Un travail joyeux / Fait pour le bien des tous. Et un immense amour / Comme un fleuve qui mène vers la mer toutes les rivières / Pour réunir les hommes et les peuples sous un même soleil“. O dată cu concepția despre poezie, Voronca și-a schimbat însuși modul de a poetiza. Din (oarecum) reportericească, în orice caz, vizualizantă, obiectuală, poezia lui a devenit discursivă : atît de discursivă încît un antologist francez s-a simțit obligat să-l scuze pentru... lipsa de artificii [94]. Adevărul e că încă din țară, și chiar

în poemele românești de după *Incantații*, Voronca a început să-și dezornamenteze și dezartificializeze versurile, iar propensiunea lui spre discursivitate se vădise încă din *Ulise*. Discursul implică, evident, structurarea, și, din ce în ce mai hotărît, poetul își strînge nebuloasele de imagini în jurul cîte unei emoții dominante, *Petre Schemihl* fiind, în această privință, piatra de hotar între producția românească anterioară și cea în limba franceză.

Prin această schimbare la față, „Voronca al nostru" a devenit, din omologul concurat cu succes de către Ștefan Roll al lui Desnos (cel din *Rrose Sélavy)* un emul al lui Éluard. Al lui Éluard angajatul, și, de altfel, al tuturor poeților antifasciști militanți. Potrivit unei aprecieri, evident, cu totul exagerate, a lui Jean Rousselot, poezia franceză n-ar fi cunoscut „voce mai înaltă, mai amplă, mai generoasă, decît a lui „în perioada care începe cu izbucnirea suprarealismului și se termină cu al doilea război mondial" [95]. Fapt este că Ilarie Voronca a exercitat, prin opera lui franceză, o influență internațională. Poezia românească a impulsionat-o cu atît mai mult — în cîteva direcții — atît ca poet român cît și ca poet francez. Versurilor sale românești le sînt debitori, în grade, natural, diferite, toți poeții de după 1930 formați (și) sub steaua lui Vinea, în special „decadenții" de la *Cadran* și *Albatros* și, încă și mai mult, cei editați imediat după război de Forum (un Mihail Crama, un Victor Torynopol, un Mihail Cosma, între alții) sau prezenți în *Revista Fundațiilor* (Marcel Gafton, C. T. Lituon ș.a.). Sub (în bună măsură) impulsul acelorași versuri, dar și al celor franceze, a luat un mare avînt, în anii 1945—1947, la noi, poemul de largă respirație, poemul-reportaj, în genere poezia de angajare civică, iar lirismul activist la modul diluvial, al unor poeți în plină afirmare astăzi (Ion Gheorghe, Toma George Maiorescu), oricît de cu mult mai departe în timp și-ar avea marile modele (Whitmann, Verhaeren, Maiakovski etc.), se resimte, în limbaj, și de pe urma experienței celui ce a scris *Petre*

Schlemihl, Beauté de ce monde, Contre-solitude. Dar în chipul cel mai direct, opera lui Ilarie Voronca a acționat, desigur, în sens stimulativ, dacă nu modelator, asupra avangardiștilor din deceniul al patrulea, unii activi și după 1944 — un Virgil Teodorescu, un Gellu Naum —, precum și asupra noilor avangardiști, de la Nichita Stănescu la Mircea Cărtărescu.

MODERNISM ? TRADIȚIONALISM ?

„Trăim definitiv sub zodie citadină“ [1].

Această sentență rezumă orientarea de principiu nu a „integraliștilor“ doar, care au lansat-o, ci a întregii avangarde românești. Modernism, și cu atît mai mult modernism integral, înseamnă, înainte de orice, urbanism. Principiile nu sînt însă validate întotdeauna prin realizări corespunzătoare, și literatura avangardiștilor noștri se înfățișează tocmai ca un exemplu frapant de discordanță între teorie și practică. Manifestele exaltă cuceririle tehnicii moderne („Pe frînghii cheamă împărăția afișelor luminoase (...) / Telegraful a țesut curcubeie de sîrmă (...) / Cablograme cîntă diastola stelelor“ [2] ; „strigăt în timpan ' avion / t.f.f. — radio / televiziune“ [3], dar poeme de inspirație urbană se scriu puține și rareori sursa acestora e o veritabilă stare lirică. Nu numai Vinea, toți avangardiștii, chiar și cei mai radicali, construiesc peisaj citadin, în majoritatea cazurilor, doar cu titlu de experiment, dacă nu ca amuzament. Sensibilitatea îi trage, pe toți, către „plante și animale“, simțurile tuturor, cînd sînt lăsate în voia lor, „se tăvălesc — vorba lui Voronca — cu brotăceii prin ierburi“. Operînd cu „submarine“, „poduri de fier“, „trenuri“, „vapoare“, „sirene“, „stadioane“, „meciuri de box“, trasînd un „contur fecund“ futurist („Vast ecou cu difuzări încinse în fierării, desfășurat cîntec pe maree de bitum...“), introducînd, în genere, figurație orășenească, „Stéphane“ Roll poate fi inventiv, spiritual, delicios ; liric este atunci, cînd, fie și pe ton de badinerie, vorbește

de „pietrele tari", ce „trec desculțe gîrlele", de luna care „intră ca un cneaz" în pădure, de „vîntul (...) zburlit în brazi ca un ied", de flori, „școlărițele cîmpului", care, „chiuie albe la pălăria pămîntului", cînd se abandonează contemplației, fascinat de priveliști rurale : „Se desface în beteală și în rochiile de apă / pămîntul unui apus cu cozile în purpură, / cerului i-ajunge luna pe o pleoapă / cînd serile palpită cu nuferii pe gură". „Frate cu cîinele, cu măgarul și cu șarpele", Constantin Nisipeanu își are domeniul liric sub ceruri unde „luna e o pleoapă pe ochiul depărtărilor" sau „cioban" al „turmei de stele", unde „rupi o stea din care-ți faci inele", unde „stelele au leșinat pe brațele apelor", unde „ziua paște ca un ied / Soarele și melcii în iarbă", unde somnul se strecoară sub pleoape „ca o fetiță frumoasă / Printre stîncile Parîngului". Sufletul său „aleargă prin iarba nopții călare", în toamna ce „trece cu flacăra de aramă / Încolăcită reptilă pe brațul pădurii". În același orizont funcționează cu eficacitate poetică incontestabilă imaginația lui Sașa Pană („iarba tremură de rouă", „tăcerea culcă porumbei pe umărul melancoliei", „poteca înaintează printre ferigi de cristal", „amintirea stăruie ca un fum de fîneață aprinsă"), a lui Dan Faur („Și fu în ferige de apus / rîsul melcilor de gămălie mică : / veverițe negre ce-au condus / peste iazuri pasul de pisică"), a lui Virgil Gheorghiu, în faza experimentării suprarealiste („Lîngă nașterea furtunii / taie firul soarelui / ursitoarea ploilor..."), uneori și a lui Alexandru Tudor-Miu, a lui Gellu Naum, a lui Virgil Teodorescu, a cam tuturor avangardiștilor. Tristan Tzara însuși, în poemele românești, spre a nu mai aminti de Fundoianu, poetizează universul rural : „Spune-mi, servitoare bătrînă, ce era odată ca niciodată, / Și tu, verișoară, cheamă-mi atenția cînd o să cînte cucul" ; „Călare o să mergem zile întregi / O să poposim în hanurile sure, / Acolo legi multe prietenii, / Te culci noaptea cu fata hangiului" ; „hai la fîntînă să te sărut (...) / sau în podul grajdului să ne culcăm / că te înțeapă fînul și auzi rumegatul vacilor...". La o duzină de ani după „explozia" dadaistă, Ilarie Voronca e cucerit, în inima Parisului, de... „fasolele verzi", care îi surîd, „ca șopîrle", de „con-

stelația mazărei", de dovlecei, sfecle, ridichi („iepuri de casă"), de „tomatele ca obrajii transilvănencelor", de pătlăgele vinete, de conopide, morcovi, cartofi, și, nou Ulise, poetul își amintește de Ithaca sa carpatină : „Ochii ca șosele de-a lungul prahovei", „sinaia edelweis la butoniera anotimpului", „zgomotul făbricii de cherestea în lemnul după-amiezii la soveja", „brașov cetate cu pereții oglinzi în munți". Toți, absolut toți poeții de avangardă notorii operează incursiuni în zonele tradiționale de inspirație, frecvent.

La moderniștii cumpătați, și chiar la ermetici, nu-i vorba de incursiuni. „Zodia" sub care ei și-au întemeiat patriile lirice nu e „citadină", programatic, ci, fie „muzicală", în cazul simboliștilor, fie sacral-artizanală (Arghezi), fie mitică (Blaga), fie „absolută" (Barbu, Philippide) ; în orice caz, suficient de vastă pentru a cuprinde în razele ei și întregul spațiu al ruralității. Indiferent din ce arii și straturi ale limbii au „ivit cuvinte potrivite" : din „graiul cu îndemnuri pentru vite" sau din vreo terminologie savantă, din vocabularul cultic sau din vorbirea periferică, din folclor sau din matematicile superioare, Arghezi, Blaga, Barbu, Maniu, Vinea, pe anumite porțiuni ale operei și Bacovia, Minulescu, Philippide, au înălțat în „mîntuit azur" priveliști de lume veche românească, în care plugarul „duce către cer brazda pornită-n țară de la vatră", „stelele își spun povești prin cetini de brazi", vite rumegă, în amiezi, lîngă „crucile fîntînilor", „toamna roșie adoarme-n aure vechi", după ce „a mușcat podgoriile". În care, „piatra în rugăciune", perpetuînd „pacea-ntîie", a „lucrurilor bătrîne", „acoperite cu mușchi din zilele facerii", „unda logodită sub cer" ascultă cîntul din „luncă" al „cimpoiului veșted". Din — sau și din — universul rustic și-au recoltat materie plasticizantă, mulți dintre ermetizanții iviți în deceniul al patrulea. Cînd nu convoacă personaje mitologice și nu evocă ținuturi helene sau italice, Dan Botta transmite jalea „ciobanului ciobănel, / Inimă-inel", spune povestea domniței cu „trei flori în fereastră" și pe aceea a lui Făt-Frumos și a Cosînzenei. Evocator de burguri medievale și cavaleri cu pinteni, Eugen Jebeleanu știe să prindă subtil și mișcă-

rile naturii, integrînd, bunăoară, într-o viziune mai amplă acest spectacol al grădinii în asfințit : „Stelele au patine și sparg, trecînd, ferestre, / E-n orișice caisă cîte-un apus cu liră. / Toată grădina cîntă. Păsări tac și se miră. / Arcușul stelei plînge pe viola din poveste.“ În *Cloșca cu puii de aur* a lui Dragoș Vrînceanu, „dedesubt în lună“ se adună dropii, în timp ce o galbenă „amazoană“ iese „pe terasa largă către păpurișe“, în taină, spre a călări „pe cai de apă“. Spațiul liric al acestui foarte aerian poet e punctat de „cocoare“, „snopi“, „rațe sălbatice“, „codri“, „nori“, „plopi“, „grauri“, de lucitorul luceafăr. Diafanizatul „duh de basm“ al lui Emil Gulian se întrupează în „zîne de aur“, în „fata cu zurgălăi“, în „Doamna Chiralina“, în Făt-Frumos, aprinzătorul de lacuri : „Apei lacului vrăjit te vinzi, / Apa lacului o aprinzi, / Tu, Făt-Frumos, cînd prin unde încerci / Broasca fermecată să prinzi“. În volumele lui Simion Stolnicu apar „troițe-fîntîni“, biserici în care „se cîntă din psalmi“, iepuri, dihori, pitici cu cușme, „iezii lui Moș Creangă“ ; un eremit („fantomă — petec“) urcă, „pe cărările vinete din munți“, la „rupți nori“ ; un „lup cu spori de ferigi de astă-vară-n unghie, / Cu miasme grele-n blană și putregai în gene“ trece prin ... „zăpada Cinei de taină“ ; „păstrăvi și-ntind sub gheață haina de argint“. În fine, spre a încheia enumerarea, deși s-ar putea da încă multe exemple, în versurile lui Al. Robot se întocmesc tablouri de o patriarhalitate ușor exotică : „Cu foșnet cald de vie și cu măgari ce rag, / Ce simplă este viața aici la Babadag ! / Cînd lacul își adoarme cu brizele pescarii, / Ca niște spume albe și tulburi zboară larii. // Un vînt ușor dezmiardă cafelele în cești. / Auzi ! Răsuflă lenea în casele turcești“.

Dăm în poemele moderniștilor de toate nuanțele, inclusiv ale extremiștilor, chiar și de strofe ce ar fi putut foarte bine să apară în *Gîndirea*, sub directoratul lui Crainic. „Soră de caritate ești bună și te rogi la icoană / Spune pentru mine o rugăciune / E rău să fii bolnav și e toamnă / Îngrijește-mă bine pentru că iubita vine la spital / Cu prăjituri și vorbe bune, mă așteaptă / Și-a pregătit pentru mine flori acasă, pe masă / O, sînt slab și sînt Isus / Inima se ridică sus, și citesc o carte înțe-

leaptă." Așa începe un poem, fără titlu, nu de Adrian Maniu, nu (măcar) de Camil Baltazar, ci de... Tristan Tzara. Un altul, *Călătorie*, tot de el, conține aceste strofe : „O să locuim într-o casă acoperită cu stuf / Pe care berzele-și fac cuibul / O să primim musafiri, o să mergem la primar, la școală / O să colecționăm insecte din văzduh // În pădurea noastră sînt urși, veverițe, cerbi / Casa pădurarului e goală / De-acolo vedem tot satul / Și așteptăm poșta din Dumbrăveni." Iată și fragmente din „Stéphane" Roll : „Țara se deschide cu munții pe fereastră / trec țăranii aspri cu cîmpu-n subțiori / seara își așează îngerii pe glastră / pămîntul să se culce cu capul între flori" (*Poemă printre regi*). „Mîinile se opresc la o răscruce a alintării și stau / relicvele albe de păsări nimic nu au mai spus / un singur țipăt în beznă se mai aude-n an ! / și zîmbetele — toate — s-au dus lîngă isus." Hotărît, materialul de inspirație nu e un criteriu pentru disocierea moderniștilor de tradiționaliști ! Nici măcar prin decorul religios. Dacă s-ar inventaria arsenalul imagistic al tuturor moderniștilor, inclusiv al celor mai de „stînga", s-ar vedea, aproape sigur, că nu există un singur poet care să nu aibă îngeri, unii chiar în exemplare multiple. La mulți s-ar găsi și isuși.

Nu-i un criteriu nici elementul folcloric. Ermeticii folclorizează intens. Mai exact spus, adaptează ritmica, topica, lexicul, instrumentația fonică a poeziei populare stilului liric structurat de principii mallarméene și valeriste : „Melc, melc, ce-ai făcut, / Din somn cum te-ai desfăcut ?" ; „Buhuhu la luna șuie..." ; „Drumuri mediane, / Plaiuri și savane, / Lande monotone, / Lirice Oenone..." Există și un folclor dadaisto-suprarealist. Îl avem, la, bunăoară, Vinea („Fetele supliciu / într-un dar — ospiciu / ce greșit îndemn / săbiei de lemn. / Soarele se-ncheagă / într-o sală vagă / clipele de soc / mult zice cu foc"), Stéphane Roll („Aici trecu un rege gal / buchet rotund în portocal / lipit cu clei și uns cu aur / pe aici trecu un brontozaur"), Geo Bogza („Aiuu herdolei / frații mei / cîini flocoși / crunt colțoși / să cădem într-o cascadă / peste apropiata pradă / noi tot neamul herdolan / botezați întru Satan"), George Magheru („... Muntele-i ca un / Moș la un ceaun, / Negrii-s lăbărțați / Ursii

lăbănați ; / O pisică rablă / Lunecă pe tablă"). Frînturi de folclor infantil și de folclor ezoteric se găsesc în Maria Banuș : „Pumnareta pumnapi / nu știm cine va fugi (...) // Măduvă de albă zi, / tapi-tapi-reungi, / numai ea te va găsi, / tapi-tapi-gri" ; „Fie-ți ochii pietre, / apele cumetre / să ți-i poleiască / și să ți-i orbească" ; „Peste iarbă / pun să fiarbă / cîte șapte / fire moarte, / din scursoare / fac **un**soare, / pun țărînă / și ai mînă".

Ce îi diferențiază pe moderniști de tradiționaliști, dacă figurația poetică nu, prezența sau absența sentimentului religios nu, raporturile cu folclorul însăși nu ? Desigur, tehnica. Stilul. Structura artistică. Clar ca lumina zilei ! N-a spus chiar Voronca, doctrinarul cel mai frenetic, la un moment dat, al avangardei, că materialul este același, că diferă numai tratarea ? Iată propriile-i cuvinte : „Materialul poeziei moderne (ca și al picturii) poate fi același ca al poeziei de totdeauna (...) schimbată cu desăvîrșire e însă *interpretarea lui* (...) poezia nouă poate relua temele vechi : lacul, pădurea, marea, dragostea, toamna etc. Dar aici toate acestea păstrează întreaga prospețime, duritatea primitivă" [4]. Moderniștii și tradiționaliștii lucrează cu aceeași materie, așadar, numai că o stilizează diferit. Cît de diferit ? Se deosebesc stilizările lui Vinea, Voronca, Roll, Nisipeanu, Barbu, Botta, Vrînceanu de stilizarea lui Adrian Maniu (și chiar a lui Pillat) mai mult decît a acestuia (acestora) din urmă de a lui Voiculescu și a lui Crainic ? Evident, nu. Maniu, dacă nu Pillat, e un artist tot atît de modern, chiar și în poemele sale cele mai „tradiționaliste", ca Vinea, ca Nisipeanu, ca Sașa Pană, ca Simion Stolnicu (de altfel, imitatorul său, în cîteva poeme). Nici stilul nu e un fapt în virtutea căruia să se poată stabili categoric apartenența sau neapartenența cuiva la modernism. Tradiționaliști totali, în accepția strictă a termenului, nu există. Nimeni nu scrie, în deceniile interbelice, ca Bolintineanu, ca Alecsandri, și nici măcar ca Iosif sau Goga. Doar nepoeții. Dar nici moderniști nu există care să fi rupt absolut toate punțile de legătură cu gramatica poeziei consacrate — în acele scrieri în care sînt realmente poeți ! Toți poeții adevărați din perioada interbelică sînt moderni, doar că

în grade (bineînțeles) diferite. Trebuie conchis, în temeiul acestei constatări, că n-au existat în lirica acelei perioade, *două* principale orientări ? Că polemicile dintre corifeii modernismului și ai tradiționalismului au fost doar vorbărie gratuită ? Strict literar vorbind, răspunsul ar putea fi, eventual, afirmativ, în parte. Literarul era însă, cel puțin la tradiționaliști, epifenomenul unei atitudini ce angaja întreaga lor concepție despre cultură și chiar opțiunea pentru un anume tip de existență. S-au confruntat, și după 1918, ca înainte, nu două stiluri artistice doar, ci, implicit, două suflete : urban și rural ; modern și patriarhal. Două ideologii. Apropriindu-și stilul modern, recunoscîndu-se, mai precis, și în poeți ce participau la crearea acestui stil (Blaga, Maniu, Pillat, Cotruș), tradiționalismul interbelic și-a anulat, tocmai prin aceasta, calitatea de orientare exclusiv artistică, riguros diferențiată, asumîndu-și-o, asemenea (înainte de război) sămănătorismului, pe aceea de orientare ideologică. Nu un stil e „tradiționalismul", ci o atitudine. Atitudine este, în ultimă analiză, — sau mai curînd o pluralitate de atitudini — și modernismul, însă una care nu se declară. O atitudine (sau alta) mistuită în stil. Peisajele cîmpenești, viticole, silvestre, ale unor poeți ca Vinea, Voronca, Roll, „priveliștile" lui Fundoianu atestă o delicată iubire pentru ceea ce înfățișează, însă, de regulă, simțirea nu e rostită explicit. Uneori este, dar cu discreție : în cît mai puține vorbe, nediscursiv. Fascinat de Soveja, Voronca își încheie un *Desen* din *Restriști* astfel : „nu spun decît : ce frumos, ce frumos, ce frumos !" Ion Barbu, spre a cita și dintr-un ermetic, își destăinuie dragostea pentru al său „tîrg (...) balcan peninsular" la fel de sobru : „Alba, dreapta Isarlîk", „Isarlîk, inima mea", „raiul meu", „Isarlîk încinsă, Isarlîk mireasă". Confesia e suficient de explicită, dar ea nu se exprimă niciodată în tirade. Avangardiștii pozează adeseori, precum altădată „decadenții", în cinici, în blazați, în perverși, își disimulează atitudinile. În asta și constă „modernismul" lor : în rafinament ; într-un rafinament care e, mai ales, al sensibilității. Cititorul versat identifică „impostura" paradei de cinism numaidecît. El ia versuri de tipul „zimbrii se decapitau pentru stemele Moldovei",

„voievodul sare de pe cal drept în nemurire", „stelele-și aprind țigările una de la alta", „stelele cîteodată îmi par greșeli de gramatică" (St. Roll) nu drept tentative de discreditare sau bagatelizare a istoriei, a naturii, ci drept ceea ce sînt realmente : un mod ghiduș de comunicare a simțămintelor. Mod neagreat de tradiționaliști, practicat, în tot cazul, de către aceștia, doar în sfere tematice mărginașe. Poetul *stricto sensu* tradiționalist e lipsit de umor. El nu numai că nu-și permite a vorbi despre voievozi, despre pămîntul și cerul strămoșesc pe ton degajat, dar, în loc de a se mulțumi doar să estetizeze priveliști specific naționale, scene și personaje istorice, își exprimă admirația pentru ele retoric, își declamă atașamentul față de pămîntul natal, patetic : „Voi, șesuri nesfîrșite sub ceruri largi de vară, / Ca ele liniștite și luminînd ca ele, / Pe-aici îmi înflori-ră și-aici se scuturară, / În mersul vremii macii copilăriei mele". Nu numai Crainic se abandonează unor astfel de efuziuni, nu numai tradiționaliștii „ortodocși" ; uneori o face și tradiționalistul simbolist Ion Pillat : „Florică, înflorită în mai ca o mireasă, / Tu, care legi în toamnă un rod de orice ram, / Întinde peste mine un văl de frunză deasă, / Primește iar la sînu-ți copilul ce eram". Modernismul e „artă pentru artă". Tradiționalismul : „artă cu tendință". Utilizînd figurație tradițională, rustică, religioasă, elemente folclorice, poetul modernist nu-și afirmă implicit adeziunea la tipul de spiritualitate, la sistemul de valori, pe care le reprezintă satul, credința strămoșească, folclorul ; în tot cazul, nu și-o afirmă deschis. El poate chiar persifla valorile tradiționale invocate, și, adeseori, o face : nu (de regulă) cu intenții depreciative, dar cu detașarea artistului. Persiflează însă și Paul Sterian, colaborator al *Gîndirii,* și nu folclorul, precum Stéphane Roll, de exemplu, ci însăși iconografia cultică, mai mult : însăși mitologia creștină. Un ortodoxist care parodiază ortodoxismul ! Adrian Maniu nu parodiază, nu persiflează, dar nici nu-și pictează icoanele cu pietate. Operează, constant, numai ca artist. „Tendința" nu-i dirijează niciodată penelul. Revenim la punctul din care plecarăm ! Totuși, nu. Tradiționalism absolut, ca și modernism integral, există doar izolat, niciodată în capodopere. Creația

depășește ideologiile. În secolul al douăzecilea, creația, în indiferent ce domeniu, nu poate fi orientată decît de spiritul modern. O atestă însăși situația poeziei noastre tradiționale, contaminată de modernism chiar în zonele ei cele mai rezistente la procesul de restructurare. Negarea spiritului rural și patriarhal de către cel modern citadin, nu înseamnă, însă, totală distrugere. Implică și o recuperare. E o negație dialectică. Restructurînd artisticul, spiritul modern, o poate face, și a făcut-o efectiv, urmînd și modelul unei creații infinit mai vechi decît cea imediat tradițională, a creației din cel mai îndepărtat arhaic. Dadaiștii, suprarealiștii, cubiștii au fost inspirați de arta africană. Brâncuși, Blaga, Pound și atîția alții au modernizat arta reactualizînd stilul creației primitive. Prin Blaga, în poezia românească, și nu doar prin el, ci și prin Arghezi, prin Maniu, prin Barbu, prin Vinea, controversa modernism-tradiționalism s-a stins în creație. Lirismul s-a „urbanizat", însă nu la modul superficial : înlocuirea peisajului rural cu unul citadin, ci în substanță. Prin poeții mari din secolul nostru au triumfat un „modernism" și un „urbanism" existente în stare latentă chiar în tradiție. Blaga a extras din folclorul românesc fondul de neliniște, de „tristețe metafizică", aspirația la dezamăgire, Barbu : elementul straniu, tulburător, Bacovia : macabrul, tanaticul, Arghezi : inefabilul lingvistic, Vinea : fluxul elegiac, revărsat în contemplație, Maniu : simțul artistic, rafinamentul vizual. Căci suflet urban, suflet modern (denumirile sînt convenționale) asta înseamnă, gîndite în profunzime : problematizare, neliniște, analiză, anxietate, neacceptarea obișnuitului, atracție spre insolit, spre bizar, chiar spre absurd, sensibilitate maladivă, rafinament. În acest înțeles, un poet instalat cu toate armele și bagajele în universul rural poate fi ultramodern, ultraurban, iar unul care făurește numai piesaje citadine perfect „tradiționalist".

Utilizînd termenii în accepția lor relativă, istorico-literară, și nu tipologică, absolută, se poate afirma că, după 1930, conceptele de modernism și tradiționalism devin inoperante nu doar cu aplicație la poeții de frunte (Arghezi, Blaga, Maniu, Vinea, Philippide, chiar Pillat și Voiculescu), dar și atunci cînd sînt în cauză tineri poeți,

indiferent de forța talentului individual. Autorii incluși în *Antologia poeților tineri* a lui Zaharia Stancu sînt, cu vreo trei excepții, categoric moderniști (majoritatea, la modul superficial), însă aproape toți întrebuințează și material tradițional de inspirație. Fără „tendință" însă. Poezie „tendențioasă" scriu (după 1935 în special), dintre poeții tineri, cei angajați politic. Dintre cei consacrați : Aron Cotruș. „Noul patos", orientat de idealul eliberării sociale, la unii direct de ideologia comunistă, se comunică atît cu mijloace mai mult tradiționale (Ion Th. Ilea, parțial Mihai Beniuc) cît și în expresie vădit modernistă (Jebeleanu, M. R. Paraschivescu, Maria Banuș ; în timpul războiului, și Magda Isanos). Tendenționismul liricii militante de stînga diferă evident — uneori pînă la diametrală opoziție — de acela al tradiționaliștilor, chiar dacă poeții utilizează, uneori, același material. Militantismul lui Beniuc și chiar al lui Ilea, nu e „tradiționalism". Un autentic neotradiționalism apare după dictatul de la Viena. Pierderea părții de nord a Transilvaniei nu putea să nu provoace în toate sufletele românești și, cu atît mai mult ale celor constrînși să-și părăsească locurile natale, consternare, jale, deznădejde, și aceste stări — contrapunctate adesea de speranța reîntregirii patriei, chiar de certitudinea apropierii „zorilor unei alte ere" — au generat autentică poezie : și revoluționar-profetică, precum a lui Beniuc, și „tradiționalistă". Aceasta din urmă și-a avut cea mai artistică voce în Emil Giurgiuca, al cărui al doilea volum, *Dincolo de pădure,* înmănunchează poeme ca următorul : „Coline, turme, lacuri, stufuliane / Și holde lungi departe cît cuprinzi — / Din mijlocul Cîmpiei transilvane, / Vis românesc, cînd o să te aprinzi ? // Această amorțire cît va ține, / Rămas-am oare doar un pumn de bruji ? / Ci drumul vechi pornește pe coline / Și mîna fumegînd spre Cluj, spre Cluj." Oricare ar fi însă înfățișările poeziei caracteristice unui moment sau altul, ca urmare a variabilității raporturilor între modern și tradițional, sensul evoluției lirice e decis de tendința de fuzionare a celor două moduri artistice.

Niciunde fuziunea lor nu este, în poezia tînără din ultimii ani ai deceniului patru și cei dintîi ai deceniului următoare, mai organică decît în creația lui Emil Botta

Un cît de sumar recensămînt al figurației din *Întunecatul April* și *Pe-o gură de rai* învederează fericita simbioză, acolo, a mitologicului și, în genere, a imaginarului de frecvență universală cu himericul și cu sacrul autohton. Spațiul-matrice al sensibilității lui Emil Botta, pădurea, o pădure de „spațiu mioritic", crescută pe românească „gură de rai", oferă climat ideal celor mai eteroclite proiecții ale spiritualității umane de pretutindeni, din toate zonele de cultură ale continentului și chiar ale planetei : divinități și ființe pieritoare, eroi de tragedie și de epopee și personaje de basm, oameni și animale, forțe ale naturii și abstracții antropomorfizate. Gnomi, centauri, minotauri, îngeri, demoni, undine, eumenidele umblă prin poezia volumelor citate în devălmășie cu priculici, vîrcolaci, rusalce, vîntoase, „frumoase", avestițe ; Dionysos, Diana, Selena, Hecate, Parcele, Orfeu, Himera, Briareu, Pan, Eol, Asmodeu, Cerberul coexistă cu Adonai, cu Mielul, cu Porumbelul, cu „căruntul Dumnezeu" ; Pandora, Eurydice, Ulyse, Circe, Endymion, Psyche, Oreste, Casandra, Sulamita, Nimrod, Irodiada, Isolda, Titania, Oberon, Prospero, Hamlet, regele Lear, Gulliver bat aceleași drumuri cu măiastra, Cosînzeana, Crăciun bătrînul, Spaima Pădurii, Piaza Rea, Sărăcie voinicul, Por împărat. „Dianele" se fac una cu „dînsele" („Dînsele, Dianele"), Isus devine „Făt-Frumos Isus". Valorificînd poezia populară fără să o imite, Emil Botta antropomorfizează, mitizează, sacralizează, divinizează natura în spiritul acesteia, pomenind de „bădia soare", de „Craiul Amurg", de „Vînt Vodă", de „Domnița Trestie", „regele Șarpe", mărițul Curcubeu, adresîndu-se dumnezeului Vînt („Vînte Dumnezeule"). Asemenea tot poetului popular, el animă nu doar specii din lumea vegetală (celor din regnul animal, bineînțeles, le atribuie grai), înfățișînd, de pildă, arbori ce delirează și aleargă, „țipînd", „cu părul vîlvoi", sau cerînd sprijin „miresei Carpena", nu doar corpuri cerești („soră Luna", „ochii stelelor, ascuțiți de visare, mă priveau", „Pe reci întinsori se mișcau / Ale stelelor ordii cumplite"), nu doar obiecte („Cartea străvechi din răsputeri", „Ghiozdanul, o riglă și un echer / dau cu tifla din rafturi, din cer") ; animă, mai precis spus : personifică tot soiul de abstracțiuni, de la anotimpuri și

lunile anului („Viind pe calu-i sur, / Brumariul frunza-n codri o dărîmă", „valea delicatului Prier", „Trimisul acela nu-i altul, e Toamnă") la simțăminte, timp, la stări ale materiei, la absențe, chiar la metafore. Populația țării de vis a lui Emil Botta include, pe lîngă locuitori de seama celor amintiți, pe „Domnul Amărăciune", pe „Scutierul Tristețe", pe „cei doi rumâni", „Dor și Neliniște", pe „vărDragoste", pe „fratele Nimeni și vărul Nicăiri", pe „Întunecatul April". În efectivul ei mai intră „enigmele", „Dorința", „Neurastenia", „balada", „poezia", „singuratecul, stacojiul Omega", „monarhul Timp", și „nobilii" acestuia : „Azi și Ieri, Acum și Atunce", Iubirea („Iubirea-n cer cu luna se certa"), „fantomaticul Demult", „veștedul Odată", „fumegosul Departe", „pasărea Moarte", „lelița Soarte", „domnul Patru-Scînduri", „Tîrîie-Sabie Postumul".

De la început precizată și nu doar sub înfățișarea imaginarului de tip folcloric românesc, ci și prin explicita numire a unora dintre tărîmurile pămîntului carpato-dunărean („Școlarii, cînd au asediat sala, / Au vărsat pe Bărăgan cerneala. // Dunărea din albie a protestat, / Delta brațele a ridicat. // ... Apusenii, munții, se băteau cap în cap..."), nota autohtonă a poeziei lui Emil Botta se accentuează în cel de al doilea volum, apărut în 1943, care, la temperatura lirismului generat de sentimentul traversării unei tragedii a întregului neam, instalează în mitologic și istoria națională. „Rămurosul", „uriașescul" cap de „arătare noptoasă, ruptă din rai", ce „luceferii prinde", e al unui „cerb din vremea lui Gelu". Harfe ale „adormitelor văi", „valurile Someșului, valurile mironosițe" aduc un „tropot" și un „nechez" din alt veac : „în apropieri calul Iancului e". Întristat de moarte în urma „vînzării" prin care codrul-părinte a fost prefăcut în „Rob Codru", poetul plînge absența de pe „muntele Daciei", din „lumina de sus", a lui Dragoș : „Nu-i Dragoș, să-și anine în fag / alămitele-i arme, ca sorțile, mute" ; își rostește jalea de a vedea „a lui Doja cunună încinsă de flăcări" coborîtă, iarăși, din cer „pe creștetul unchiașului munte" și pe frunțile omenești ; întreabă luna unde e sabia ucisului pe cîmpia Turzii, sabia lui Mihai, „ce băuse atîta sînge dușman" ; invocă pe eroul cel mai clar-

văzător al revoluției din 1848 : „tatăl nostru carele ești în ceruri, Bălcescu". Stilul poetic pe care și l-a creat îi permite lui Emil Botta orice efuziune, și, nu o dată, el își strigă în *Pe-o gură de rai,* patetic simțămintele de român consternat de a-și vedea patria sfîșiată : „Rob Codru, cum te suferi supus / și vînzării dat, singurel sub lună ? // (...) O, Codrule, tată, amărît mai ești ! / Împilatule, ce morți tînguiești ?" ; „Taică, taică, moș Silvane, / de ce gemi ? / Oh, doru-mi-e de plaiuri transilvane, / de muntoase cărări, de noiane, / doru-mi-e !" Modul sufletesc propriu versurilor de directă atitudine patriotică din volumul în cauză, ca și al multora dintre celelalte, din toate culegerile, e perfect compatibil cu cel mai autentic tradiționalism. Propriu-zis tradiționalist acest mod nu este, însă, evident.

Nu prin figurație doar, ci și prin temperatura interioară, prin tipologia stărilor de conștiință materializate în viziuni, poezia lui Emil Botta se găsește la antipodul tradiționalismului canonic (Crainic, Voiculescu, Ciurezu, chiar Radu Gyr, N. Crevedia). Acesta, chiar în expresiile sale cele mai „zănatice", rămîne poezia sufletului „sănătos", echilibrat, în timp ce lirismul din *Întunecatul April* și *Pe-o gură de rai* exprimă un suflet convulsionat, ars de „nu știu ce sete", turmentat, „bătut de alean", chinuit de „nepace", „învins" de „un dor fără sațiu". Modern — deci — prin sensibilitate, autorul acestor volume (și al celor ce le-au urmat) este — însă — „modernist" într-un chip ce exclude posibilitatea fixării în vreun curent. Avînd cîte ceva din toate curentele succedate de la sfîrșitul veacului precedent pînă la al doilea război mondial, creația lui nu se lasă încastrată nici în simbolism, nici în expresionism, nici în suprarealism, iar în ermetism cu atît mai puțin. Singurul termen istorico-stilistic ce i se poate aplica adecvat (cu incovenientul de-a o defini mult prea vag) e cel de „neoromantism". Existînd mai multe neoromantisme, în cazul concret este vorba de unul modernist, postavangardist.

Natură eminamente romantică, Emil Botta își atribuie condiția damnatului. „Afurisitul destin" i-ar fi scris pe frunte ceva, neînțeles, „cu pană de venin". I-a fost poetului nostru dat să fie invadat de tristețe mereu („Splen-

dorile mi-au contemplat fața / pe care un rîu de tristețe curgea"), să-l aibă alături, constant, pe Scutierul Tristețe, să robească la „al melancoliei negru voievod", să fie bîntuit de „desperare, dezamăgire", aceste „legiuni crîncene ale morții". „Al său alter ego" e „Tristul, sofistul", „Crucificatul", „un Faust cu ochi de uliu". Ocrotitorul său e „Domnul Amărăciune". Trecînd prin grădina poetului, „nimfa dimineții (...) încrustează pe coaja copacilor cuvîntul Desperare". Poetul întîlnește, pretutindeni, plîns : „Ți-s pleoapele cetluite de plîns, cuvintele sloiuri de gheață", (sufletul) „...în plînsete se va îneca", „Plînsul tău nu e rouă și lacrimile diamante / așa de turbate că ne-ar putea sparge capetele savante ?" Lumea toată, în viziunea lui Botta, e un teritoriu al morții : „Ce se vede acolo ca noaptea care se naște ? / E moartea care te scrutează și te recunoaște". „Vai mie, barca pare un sicriu, / timonierul e palid, gluga îi acoperă țeasta...". „Domnișorul tomnatec, paladinul morții, / bătu la scorbura sihăstriei mele". „În slăvita seară am pornit / printre copacii cari sunau a morți, a moarte". În „clarul de lună", pe care îl surprinde „dănțuind în al nopților teatru", ochiul poetului hăituit de „Întunecatul April" (întruparea Morții) identifică „clarul de moarte". Postura de „bufon", de „arlechin", de „nebun", pe care o adoptă, adeseori, îl așază pe Emil Botta în rîndul „poeților blestemați". Dacă Macedonski, în *Noaptea de decemvrie,* e mai mult romantic, prin conștiința propriei valori paradoxale, Botta este, în *Proverb* și în *Epithalam,* mai mult „decadent", prin aparența bufă sub care ai săi Dionysos și Ulysses ies în lume și din pricina căreia sînt luați drept impostori. Vietățile pădurii îl califică : „un exaltat și un nebun" pe „Dionysos cel veșnic" ; Parcele îl declară pe „vajnicul, neînfricatul, sprințarul Ulysse" : „bufon, fățarnic, om de nimica". Poetul „clarului de moarte" e mai apropiat, totuși, de Macedonski, tipologic, decît de „decadenți". El nu-și face din „nebunie" un blazon, ca aceștia, nu o afișează, cu orgoliu, n-o supralicitează. Își poartă „nebunia", mai curînd, ca pe-o osîndă. Nu satisfacția de a se ști plămădit altfel decît semenii banali domină spiritul său, ci groaza de a figura — ca „nebun" — în suita celei

pe care o numește „sora moarte". Căci — zice într-un poem — „spusu-mi-a odată moartea / că sînt cel mai nebun paj al ei". „Arlechin", poetul nu e dintre acei ce sfidează și batjocoresc tîmpa cumințenie filistină, dintre acei ce „scuipă în frunte" burtăverzimea și „îi dau cu «Huo» !" E „arlechinul speriat de moarte". Inspirat de „muza tragică", văzînd peste tot moarte, apocalips, el se înrudește (mai mult decît cu „emirul" macedonskian) cu „demonicul cîntăreț de serenade", cu „demonu-nfricat cu tristă față", în care s-a autoportretizat Petică, și cu bacovianul „solitar al pustiilor piețe" : „poet bizar, singuratec, nebun" ; de fel cu „măscăriciul", „acrobatul" sau „nebunul" minulescian, în pofida umorului liric, pe care Botta îl practică, asemenea lui Minulescu și neasemenea lui Ștefan Petică și Bacovia. Umorul său e lugubru, asemănător întrucîtva, uneori, cu acela, sarcastic, al lui D. Stelaru ; euforiile sale (căci are și euforii) sînt deliruri : „Trif nebun ! Vi, og, vi, / privighetori, vrăjitori, într-o zi, / vi, og, vi, i, og, vi, / privighetori în păduri de alun, / vi, og, vi, i, og, vi, Trif nebun !"

De întregul simbolism, poezia „Întunecatului April" și a „gurii de rai" se distanțează, spectaculos, prin tehnica „discursului". Ea nu *sugerează* niciodată ; întotdeauna *numește*. În loc de a „suci gîtul" elocinței, poetul își etalează „prezența elocutorie" pînă la exagerare, pînă la cabotinism. Declamă patetic, dramatizează, melodramatizează. Spunerea lui poate fi laconică, eliptică ; ermetică, însă, în sensul deschiderii către un „dincolo", către ceea ce existențele palpabile ascund, nu este niciciînd. Nu numai că văzutele nu ascund nevăzute, dar tot ce există, fie și în sfera imaginarului doar, ba chiar și ceea ce nu poate exista decît ca nume al inexistenței (Nimeni, Nicăieri, Neantul), totul, absolut totul se face văzut. Alegoria este procedeul preferat al poetului. Totul, în versurile sale, devine spectacol, optica lui Emil Botta este prin excelență teatrală. Teatralitatea viziunii, aceasta e, de fapt, inovația introdusă în poezia românească de către cel mai talentat dintre făuritorii ei revelați în deceniul al patrulea și care și-au dat înainte de 1944 întreaga măsură a puterii de creație. O teatralitate accentuat diferită de a oricărui alt poet, român sau străin, fără nimic

de natură a permite stabilirea de analogii cu, bunăoară, aceea a baladelor lui Radu Stanca sau cu — la extrema opusă — a *Spectacole*-lor lui Jacques Prévert. Instrumentul ei stilistic este oralitatea. Grație stilului oral, poemul se poate alcătui în orice chip, neavînd a se teme de anecdotică, discursivitate, „reportaj", putînd utiliza declamația, relatarea, dialogul, citatul, rămînînd lirie, oricîtă materie epică, oricîtă scenerie sau confidență, naivă, ar încorpora. Adoptarea „măștii", intrarea în „rol" face cu putință traversarea tuturor registrelor vorbirii în durata aceluiași monolog, destăinuirea oricărei stări psihice, de vreme ce, înfățișîndu-se ca actor, subiectul liric, chiar dacă își dă în vileag experiențe interioare fără interes estetic prin ele însele, nu se spovedește, pur și simplu, ci își *joacă* spovedania. Sinceritatea lui nu e o sinceritate oarecare, este sinceritatea mimată, stilizată. Parcurgînd versuri precum : „Aiure, frate, aiure, / Măiastră văzui, cu trupșoru-n fum. / Dac-am întrebat-o unde sum, / răspunde aleasa : în rai, în pădure" sau : „Aho, aho, / e paserea Moarte. / Primăvara Moarte, / ce la ferestre și praguri stă. / Leliță Soarte, dă-te la o parte, / să pier lasă-mă", receporul încearcă emoții analoage celor procurate de audierea unui recital ; emoții stîrnite nu de „informația" obținută, ci de tehnica, de meșteșugul cu care aceasta i se transmite. Emoții strict estetice. Meșteșugul lui Emil Botta constă în mimarea spontaneității, a totalei sincerități. În mai multe rînduri, poetul își dă, în versuri, numele mic, ca și cum ar vrea cu tot dinadinsul să-și încredințeze cititorii că acel ce le vorbește este eul său uman, insul cotidian, și nicidecum dublul acestuia : artistul. Biografia lirică se pretinde una și aceeași cu biografia omenească. Indiferent însă dacă este reală sau imaginată, o biografie pusă în versuri e biografie *zisă*. Emil Botta își zice experiențele sufletești artistic, zicerea lui e meșteșugită, și e atît de originală încît o deosebești imediat de a oricui altcuiva. Ce o individualizează este aparența lipsei de artificiu, a confidenței spontane, fără preocupare de artă, a purei ingenuități. Logosul e atît de fluent încît versificația nu pare a fi rezultatul unui travaliu. Cuvintele se leagă, parcă, singure, versul pare a curge natural, cu, uneori, piruete

imprevizibile și, ca în poemele Magdei Isanos, rimele vin parcă de la sine. Cu o nonșalanță de, s-ar zice, diletant, cu o aparent inocentă desconsiderare a tuturor normelor poetice, „arlechinul" se preface a-și destăinui obsesiile oricum, luînd cuvinte de unde se nimerește, neezitînd — asemenea cîntărețului anonim — să întrebuințeze diminutive, forme gramaticale desuete, să stîlcească sintaxa, să recurgă la cele mai naive personificări, să se lanseze în exclamații, să emită „ah"-uri și „of"-uri, să amestece stilurile oratiei. Asemenea lui Bacovia pe tărîm plastic, Emil Botta nu ocolește, în materie de limbă, demodatul, banalul, clișeele, nu se ferește măcar de dulcegărie, și, totuși, impresia este, ca la maestrul *Plumb*-ului și al *Scînteilor galbene,* de mare noutate. Sensibilitatea cititorului poate să nu adere la modul său liric, dar e cu neputință a nu recunoaște că, așa cum Bacovia creează, prin etalarea stereotipiei cotidiene, viziuni halucinante, poetul „Întunecatului April" comunică realmente teroarea spaimei de moarte, cu mijloace stilistice analoage celor din folclor și prin suprasolicitarea unor reprezentări letale degradate, banalizate. Normal, efectul utilizării unor procedee, unor elemente de limbaj ieșite din uz, ba chiar iremediabil compromise, nu poate fi, desigur, decît de parodie. În cazul concret, parodicul se autoanulează prin „sinceritatea" jocului. Nu prin autenticitatea trăirii, ca atare, de către poet, a simțămintelor comunicate, aceea este incontrolabilă, dar prin autenticitatea mimării trăirilor. Prin arta cu care poetul își convinge cititorii că Domnul Amărăciune, Craiul Amurg, Parcele, Întunecatul April, Moartea sînt pentru el nu convenționale alegorii, ci reale prezențe terifiante, că este realmente bîntuit de fantome. Emil Botta e, și în poezie, tragedianul care își interpretează rolul cu o asemenea putere a trăirii, încît cititorul vede în el realmente pe „arlechinul speriat de moarte".

Cum parvine artistul să-și iluzioneze spectatorii (cititorii) chiar și cu mijloacele cele mai discreditate, prin ce tehnică reușește să revitalizeze alegoria, să reeficacizeze retorica sentimentală cea mai superfluu redundantă, acesta e misterul creației. Reușita s-ar putea explica, oarecum, subînțelegînd talentul, adică... inexplicabilul,

tocmai prin exagerarea nemăsurată, caricaturală, a tonului patetic desuet, prin obstinația cu care poetul își etalează masca tragică. Subiectul liric se comportă în cărțile celui ce a debutat cu *Întunecatul April* ca și cum ar fi atît de covîrșit de stările psihice comunicate încît nu-i pasă că strigîndu-le, riscă să treacă drept cabotin. Un asemenea risc nu și-l asumă, desigur, decît talentul superior.

În bună parte, sceneria poeziei lui Emil Botta e de dans macabru medieval. Pură convenție, chiar convenția cea mai devalorizată. O convenție, totuși, sub al cărei efect cititorul se poate, după un timp, crede urmărit el însuși de livrestile abstracții înfățișate ca puteri malefice. Poate crede că din beznele ființei lui au ieșit, spre a se instala în versuri, spăimoasele arătări, că din al său suflet urcă spaima rostită în versuri, precum : „Să mă refugiez în centrul pădurii, / Întunecatul April e pe urmele mele, / Zornăitoare lanțuri tîrăște / și un cuțit în mîini, să mi-l înfigă în coaste".

Modernism ? Tradiționalism ?

Poezia autentică e deasupra.

INGENUITATE, FRONDĂ, ANGAJARE

Temporar și exiguu, la aproape toți practicanții, adeseori specios, perfect autentic doar în cîteva creații ale întemeietorului și în vreo două-trei poeme ale altora, purismul de factură ermetică s-a văzut, totuși, la noi, înainte să fi ajuns la o expresie cît de cît comparabilă cu acela din alte literaturi europene (spaniolă, italiană), nu numai contestat de critică, de întreaga critică estetică, dar și negat în interiorul poeziei înseși, al celei moderniste inclusiv. Abstracție făcînd de faptul că programele avangardiste se înscriau, prin definiție, la antipod, volumele de debut ale unor generatori dintre cei mai reprezentativi ai lirismului din deceniul al patrulea au apărut în epocă și au fost înregistrate de istoria literară drept tot atîtea negații ale „clișeului Barbu". [1] Negații în numele unor idealuri de artă diferite unele de altele, mai mult sau mai puțin.

Pentru Vladimir Streinu, factorii cei mai eficienți ai „încercării de a reîmprospăta lirismul nostru contemporan", exponenții de elită ai „generației de poeți" prin care, „în apa stătătoare de imitații", se ridica „o nouă undă de lirism" [2] erau, în 1937, Virgil Gheorghiu și Emil Botta. Primul, deși încă tînăr, nu era deloc un începător la acea dată, debutase editorial cu mult înainte, în 1925, și experimentase pasager un soi de suprarealism, dar orientarea creației sale, începînd îndeosebi cu *Marea vînătoare* (1935), exprimă într-adevăr tendința, proprie în mod tot mai vădit poeziei tinere în totalitate, de a părăsi „deprinderea estetizantă, la oglindă, a recilor potriveli". [3] Sensibilitate delicată, fostul provizoriu avangardist se

realizează mai cu seamă, cum am menționat și într-un capitol anterior, într-o formulă de tip neosimbolist, predominant elegiacă. Elegiac în esență e și fondul poeziei lui Emil Botta, însă cu structurale deosebiri în expresie. De obicei, Virgil Gheorghiu se confesează : în tonalități minore ; își muzicalizează spunerile, languros, punînd în confidență nu atît purificate gemete de pian, deși a fost pianist, cît unduitoare „sanglots longs des violons" : „Sînt zile cînd ai în priviri bunătatea deniilor. / Atunci ți-aș prinde colier din flacăra comorilor, / Din sipete străvechi aș dezgropa / Jucăriile copilului sărac, / Să plimbi peste hotarele ruginii degete duioase (*Supunere*). Autorul *Întunecatului April*, tragedian, își declamă stările psihice hohotitor, le proiectează în afară, teatral. Obsesii, spaime, deliruri sînt comunicate spectacular, ca „vedenii". Rezultă un neoromantism, modernist prin excelență, tanatic la modul histrionesc, cu intarsii de angelism demonic și demonie angelică. Pentru vizualizarea tensiunilor și crispărilor interioare, poetul pune în mișcare întreaga natură, mobilizează vietățile pădurii, corpurile cerești, convoacă duhuri, personaje de mitologie și basm, și viziunile, halucinante, iau adesea proporții cosmice : „Acum pădurea s-a mutat în cer..." (*Toamna*, 1934). „Arborii torturați de friguri / delirau sub cerga stelelor (...) // Soră Lună, reci sunt degetele tale / cînd se încaieră prin fuiorul copacilor" (*Vedeniile pădurarului*). „Pe reci întinsori se mișcau / ale stelelor ordii cumplite... / Și în fruntea lor cine-mi sta, / căpetenia oștilor cine-mi era ? / Luna și fețele aurite" (*Seraphita*). Prin teatralitate, Emil Botta a instaurat în poezia română o variantă, nouă pe plan mondial, a lirismului ludic ; prin vizionarismul patetic — terifiant sau orgiastic —, halucinatoriu, creația lui consună cu anumite modalități ale expresionismului.

În același an cu *Întunecatul April* apărea volumul de debut al Mariei Banuș, *Țara fetelor*. Prin semnificația de ordin istorico-literar, cartea marca în contextul liric al momentului, cea mai tipică reacție spontană împotriva poeziei dificile, programatic intelectualizate, obscure, pythice : reacția unei sensibilități fruste, fremătătoare, ce nu ezita să se rostească franc, cu o tehnică proprie a simplității artistice. Mesajul era și rămîne o explozie de

vitalitate. Poemele își întîmpină lectorii cu „haită de muguri", cu „fluvii de miresme, de sunete", cu „scheunat de mînz însîngerat ce fuge", cu „dinți ciocniți ca pietrișul", cu „cravașa buzelor". Înfometată de real, sensibilă ca puțini alți poeți la concretul imediat, întemeietoarea „țării fetelor" se autoînfățișează ca fiind dornică să „soarbă din viață ca atîți alți golani" și ca avînd „gîndul spre lume repezit ca un taur". Refuzînd deopotrivă „recuzita literară tradițională, peisagistică", „figurația mitologică", livrescul, și „programele literare avangardiste", pe care le găsea „dogmatice și restrictive" [4], poeta dădea liber curs limbajului de toate zilele, adaptat, bineînțeles, naturii stărilor lirice, și o făcea în scopul exprimării de (anacronice pentru ermetici și avangardiști) simțăminte : „Ciulești urechea de sidef și catifea ? / Ți s-a părut. Nu-i nimeni. E tăcere (...)". „Mi-e inima clopot pe dealuri gîfîind a furtună. / N-am deslușit tunetul. Au fluierat fagii. / Am amețit și pîndesc vîntul, să-mi umfle desagii. / Trosnetul pădurii-mi scuipă-n urechi rîs de alună". Generate cu experiența inefabilă a simțurilor, stările lirice nu se puteau comunica autentic la modul discursiv, cu mijloace ale retoricii, solicitau un instrument simplu, cît mai simplu, spre a fi eficace, nu dicteul automat însă. Poeta a recurs la notație. Notația, spre distincție de înregistrarea mediumnică, implică selecția. Procedeu modern, întrucît exclude efuziile romantice, declamația ritmată convențional, ea este, pe de altă parte, la fel de incompatibilă și cu estetica delirului, cu poeticile ce interzic filtrarea activităților senzoriale prin intelect. Pe cale de notație, în *Țara fetelor* se creează o poezie a senzației de unanim apreciată prospețime. Deosebită atît de cea simbolistă, vaporoasă, serafică, cît și de aceea cam redundant frenetică a tradiționaliștilor (D. Ciurezu, Radu Gyr) sau a romanticei Alice Călugăru. O poezie a senzației estetizate fără literaturizări aparente, a senzației surprinse în stare genuină, lucid și fără nici un fel de emfază, limpezite în conștiință cu păstrarea întregului palpit de elementaritate : „Miști buzele. Sînt străvezii și crude". „Urechile-mi ard." „Mi s-au aprins obrajii și gura." „...mă frige (...) aburul iute al zemii." „Ploaia blajină mă bate (...) / Uite bobul ei se prelinge încet și călduț". „Să

tropăim din nou, leoarcă de ploaie pe chei ? Gleznele amorțite mă dor. / Cîteodată lucesc în mine, verzui, anii mari de aramă coclită.“ Cu deosebită acuitate sînt notate senzații tactile : „În primăvara aceea au învățat tălpile să dezmierde“. „Simțeam în pumnul strîns cum degetele tale tresar / ca iepurii, cînd ciulesc în frunziș urechile lungi“. „Dacă mă-nalț pe vîrfuri, înșfac de ceafă luna“. Senzația e însă, desigur, doar una din componentele materiei poetice. Integratoare prin definiție, inteligența artistică organizează senzațiile, construiește priveliști, și făcînd-o, operează asocieri insolite, amestecă regnurile. Tendința e de a atribui inanimatului și abstractului proprietăți organice, a dizolva organicul în vegetal, și a carnaliza vegetalul. Așezați în „umede colțuri“, papucii sînt „cenușii ca broaște“ ; o cratiță „își arată cerul gurii (...) vînăt și mut“ ; „supt de zăduf“, „pîntecul sonor al burlanelor (...) ghiorăie“ ; tramvaiul are „copite“, din care „scapără“, în timp ce „sălbatic nechează“ ; castana posedă „carne“, „amară și verde“ ; gura „se coace“, „palidă căpșună“ ; fruntea atîrnă „vînătă, grea, ca o gutuie“ ; „dedesubtul genunchilor carnea e umedă ca un măr despicat“ ; cerul gurii e „amar ca pielița nucilor noi“ ; gîndul : „cărnos ca nuferii de baltă“ ; un gînd („gînd de codană“) are „carne șovăielnic pufoasă“, pe care poeta o „dezmiardă“ ; sîngele e „ca o cofă de zmeură dulce“ ; „colții“ fetei se înfig în vis „ca-ntr-o creastă de pepene stacojie“ ; bunicii au fețe de „mere răscoapte“ ; Pan, „tremurînd“, „își caută naiul“ prin „trestia mișcătoare a străzilor“. Atracția spre organic include, natural, un coeficient de senzualitate, și ponderea acestuia, în *Țara fetelor*, e atît de mare încît devine, de fapt, principalul atribut individualizant : „au învățat tălpile să dezmierde“, „Te sorb cu ochii lacom deschiși, de țînc nătîng“, „Dă-mi glezna și fruntea. Nu mîine“, „De-atunci îmi gîlgîi însă, lung, prin vine (...) // Aș vrea în tine să mă-nec de vie“. Dacă există în volum versuri ce autorizează identificarea unuia dintre protopărinții poetei în Rimbaud [5], ele sînt dintre acele ce destăinuie obsesii carnale : „... tremuram de freamătul omului și cățelelor“ ; „Mi-e foame de fălcile mirosind tare-a tutun și alviță. / De trînta în doi mi-e foame pentru sîmburul gurii“ ; „Te-am chemat cu dinții

strînși și cu genunchii la gură. / Eram mîță la pîndă. Eram coardă-ndoită." Nota definitorie a poeziei din *Țara fetelor* nu e însă nicidecum senzualitatea brutală, ci o ingenuitate euforică, asemănătoare întrucîtva cu exultanța naturistă din *Priveliști*-le lui Fundoianu sau cu aceea a „poemelor" lui Zaharia Stancu, „simple". Rimbaud temperat prin Francis Jammes. Trecut de traducătoarea autorului „cîntecelor de fete" (*Lieder der Mädchen*) și prin Rainer Maria Rilke. Senzualitatea „codanei" din cartea Mariei Banuș poate fi oricît de clocotitoare, de violentă, poate fi agresivă chiar ; niciodată nu devine crudă, sarcastică, sacrilegă, demitizantă. Rămîne candidă, constant, și accentele cele mai incontestabil lirice sînt în poeme ce mențin pasionalitatea oricît de impudică, în marginile grațiosului și suavului : „Un gînd cald a căzut de-a dura. / Mi s-au aprins obrajii și gura. / I-am dezmierdat carnea șovăielnic, pufoasă, / ca un văl de mireasă" ; „Uite, mai licăre încă, alb și dulce în noapte. / Ia-i. Ți-i întind. Sînt genunchii. Tu nu-i vezi, / tremurători și plini ca două căni de lapte" ; „Să nu țipați, genunchii mei. / Drum cu ferigi de nopți, de ploaie. / Genunchi de fier cum vă îndoaie ? / Vă mîn spre el ca pe doi miei". De altfel, chiar și atunci cînd își mărturisește brutal foamea erotică, poeta contrapunctează reprezentările șocante prin sugestii transfiguratoare. Versurile : „Mi-e foame de fălcile..." etc., bunăoară, sînt urmate de notația „Găsiră pe Scufița Roșie plîngînd afund în ruginișul pădurii", care transportă într-un climat de basm situația sugerată.

După debut, parcurgînd o normală evoluție, cu — în circumstanțele istorice date — anormale, însă inevitabile „linii frînte", cu nu numai „ridicări (...) peste linia de mijloc", ci și „coborîri", cu înstrăinări chiar de propria substanță, prin „alunecări (...) spre retorism și discursivitate" — după cum o recunoaște, autocritic, însăși autoarea —, creația lirică a Mariei Banuș a rămas în continuare, intensificîndu-și chiar, mereu, această calitate — o „poezie a existenței" [7], a „dramei existențiale", opusă, ca atare, diametral — și polemic — poeziei absconse, de încifrări, ermetic închisă în sine însăși, autotelică. În expresiile de apogeu ale angrenării în (cum se zicea pe atunci) „miezul fierbinte al actualității", „discursul" liric,

„whitmanian" sau nu, e, uneori, atîta de aidoma discursului comun, prozaic, încît se exclude nu doar din limbajul artistic modern, ci din orice compartiment al logosului poeziei. Am spus : uneori Maria Banuș exagerează, generalizează grăbit, în defavoarea propriei literaturi, cînd stigmatizează întreaga „poezie de tip whitmanian" ca inadecvată sensibilității cititorului din „miezul de secol XX", „prăfuită" [9]. Sînt oare Maiakovski, Neruda, Nicolás Guillén, Laston Hughes anacronici ? O poezie modernă a patosului civic e, fără îndoială, posibilă, și ea există. O avem și noi, românii, în poeme de Maria Banuș inclusiv : în *La porțile raiului* mai ales, dar și în altele, fragmentar, chiar în *La masa verde*, chiar în *Ție-ți vorbesc*, *Americă*. În sfera autenticului poetic, de structură modernă, în cristalizări mai mult sau mai puțin expresioniste, pe un fond neoromantic, se găsesc majoritatea poemelor din ciclurile *Tărîm intermediar* și *Inimi sub tancuri* : cu elemente de miraculos folcloric („Am zvîrlit o perie / Și-n urmă a crescut pădurea..."), cu semnalizări de apariții apocaliptice („e țipăt și spumă / iar frageda mumă / o hidră" ; „și buciumul vine / cruciații s-aline". „sus pe schele, / duhuri rele, / vînturi rele"), cu scene de coșmar („Un oaspe s-apropie-n ceață. / Îl simte și plodul din pîntec... // Pe negrele fire se lasă / călăul, păianjen străvechi..."), cu spaime paralizante („Vin, vin să ne ia, vin să ne ducă..."), cu teribile blesteme : „Ca noi să fugiți, / ca lupii-ncolțiți, în lan, în pădure...". Ingenuă, pornită din simțuri, sau provocată de angajări lucide, zvîcnet spontan al sîngelui sau palpit încărcat de reflexivitate, vibrația din poezia Mariei Banuș e o vibrație spre lume, un mod al implicării în biografia „clanului", a națiunii, a speciei.

Adeziunea la poetici ale deschiderii spre realul concret, spre existentul palpabil, într-un cuvînt : spre viață, e un fenomen prin care, la sfîrșitul deceniului al patrulea și începutul celui următor, lirismul românesc s-a înviorat datorită într-o notabilă măsură unor contribuții feminine. Curînd după Maria Banuș, alte două talentate poete își făcură apariția : Anișoara Odeanu și Magda Isanos.

O notă definitorie a celei dintîi, în poezie (căci e și prozatoare), este înclinația vag poescă spre halucinant și fantastic, ce o apropie întrucîtva de Emil Botta. Doar întrucîtva, deoarece „fata lui Codru-Împărat" nu cultivă terifiantul, preferînd feericul, și vorbirii ei îi lipsește orice tentă de teatralitate. Tonul e, adesea, de confesie sau rugăciune, iar figurația împrumută elemente de basm predominant apolinice. Aproape toate piesele valide ale volumelor și ciclurilor reunite în culegerea din 1969, *Noaptea creației*, compun, împreună, o singură „cîntare", un unic poem, în mai multe timpuri, variantă transfigurată a unui roman de iubire. La început, mai precis în volumul *Fata lui Codru-Împărat*, poeta e o Sulamita valahă, ce unește *Cîntarea cîntărilor* cu folclorul autohton. Portretizîndu-și iubitul, ea îi înalță imnuri, implicit, sacre ; oficiază asemenea unei preotese o soarelui : „Albe sunt mîinile lui și mai moi / Decît mersul fluturilor. / Și mîinile lui dorm. / Le vorbesc de întunecatele seri, serile rătăcirilor noastre, / Cînd incantația lor strîngea și desfăcea flăcări albastre / De nepămîntene zboruri". Întocmai precum cîntăreața biblică, fata codrilor bănățeni își strigă fericirea, extatic, invitîndu-și prietenele, „fete fluturatece", să i-o pismuiască : „Voi tinere, fluturatece fete, / De rîsul cărora nu mai pot codrii să doarmă, / Nici iepurii cîmpului să-și asculte / Cîntecul solitar al inimii, / Voi, nebune, tinere, fluturatece fete, / Nici una din voi nu știe / Cît e de frumos iubitul meu, / Cît de calde îi sînt brațele / În care mi-am înecat drumurile, / Cît de adînci îi sînt ochii / În care zările mi le-am stins." Iubitul nu-i va fi însă mire poetei, îi va rămîne frate, căci Solomon nu-și poate acorda bucuria de a zăbovi lîngă adorantă, fiind nu rege, ci un voievod cu „brațul încremenit pe spadă", „prieten cu cerbii și luna", copil al pădurii. Urmîndu-l, noua Sulamita e purtată, ca Diana de către Apollo, pe drumuri „reci", de pădure, și „pădurea are legile ei aspre și grele". Menită a nu se înfăptui pe pămînt, ci în cer, dorita nuntă devine ritual mioritic, epitalamurile se preschimbă în bocete : „Știu că ai plecat într-o lungă călătorie, / Iubitul meu, tăcut și solitar ca munții după asfințit, / Mîinile tale niciodată nu

le-am atins / Și dragostea noastră a rămas ascunsă ca lacul sub nuferi".

Prin structura prozodică, poemele cele mai reprezentative ale Magdei Isanos amintesc de *Versurile de seară* și *Buruieni*-le lui Arghezi, însă climatul sufletesc pe care îl întemeiază, vibrația intimă, tonalitatea inconfundabilă le particularizează, diferențiindu-le de orice model. Caracteristica esențială a timbrului lor specific este ingenuitatea. O ingenuitate sfioasă, spre deosebire de a Mariei Banuș, provocatoare, impudică. În componența ei intră spontaneitate lucidă, naivități jucate cu farmec, sinceități pe cît de fruste pe atît de impecabil dirijate spre efecte de artă : „Umplînd încăperea și inima toată, / bărbatul veni de-afară, din zloată. / Glasul lui mare făcu să se sperie focul. / Suduia, lepădîndu-și cojocul // (...) Fă-mă, Doamne, ca Dalila, vicleană. / Cînd o da geană prin geană, / să aflu taina și să-l robesc / visului mai pămîntesc". Făcîndu-și din aparenta aliteratură un stil, autoarea *Cîntării munților* și a *Țării luminii* vorbește în versuri cu aerul de a improviza, de a se confesa nemeșteșugit, fără preocupare pentru calitatea expresiei. Mimarea inocenței infantile nu provoacă impresie de fals, de impostură, deoarece din zicerile „proorociței" decedate înainte de a fi împlinit 30 de ani se degajă realmente o simțire candidă, copilărească. Sinceritatea abordată cu o lirică ostentație nu e cîtuși de puțin o poză ; este o sinceritate de o inefabilă autenticitate, atestată și de biografia poetei, orientată însă de instinctul artistic. Instinctul artistic apără confidențele de sentimentalism și dulcegărie. Spațiul imaginarului liric se alcătuiește din tărîmuri de basm, fiind luminat cînd de stele, cînd de astrul diurn, populat de feți frumoși și mai ales de zîne, străbătut de hulubi, înveselit de flori, mai cu seamă de florile primăverii. Poeta operează mai rar cu metafore, sensibilitatea ei instalîndu-se îndeosebi în reprezentări, în decoruri de teritoriu paradisiac, și dacă ar fi să izolăm o imagine rezumativă, aceasta e, fără îndoială, creanga înflorită. În toată opera Magdei Isanos vibrează un suflet de o candoare florală și poeta însăși își vede dublul sufletesc într-o „ramură". În unul din numeroasele poeme traversate de presentimentul morții, ea cere îngerului ve-

nit să o transporte pe celălalt tărîm să ia o „ramură“ în locul ei : „Ia o ramură și prefă-o-n femeie ! / Du-o-naintea dumnezeului tău să steie. / Ea va răspunde nevinovată / pentru viața mea toată.“ Poate că tocmai această insinuare a tragicului în idilic exclude prin definiție edulcorarea, menținînd candoarea, sinceritatea în zona poeticului.

Autenticitatea estetică a idilicului, validitatea ingenuității în ordinea artistică sînt învederate și de posibilitatea poetei de a ieși din ele. Idilicul, ingenuitatea nu sînt la Magda Isanos nici revărsare necontrolată, nici convenție literară, ci moduri ale mitologizării unor experiențe interioare de o natură anumită. De îndată ce experiența jubilației senzoriale cedează locul, sub impactul zguduirilor istorice, altor experiențe, precum aceea a groazei, a indignării, a revoltei, grațiosului i se substituie terifiantul și macabrul. Cele mai multe poeme din *Cîntarea munților* sînt reacții ale unei conștiințe pure, ultragiate de realitățile oribile ale anilor fascizării și ai războiului. „Am văzut și eu oameni plecînd / la război. / Erau tineri țărani, jumătate goi, în vagoane de marfă (...) / Și nu s-au mai întors. Secară / Și grîu a crescut din ei în Rusia“. Într-un limbaj nu mai puțin personal decît cel din alte poezii, vehiculînd reprezentări tot atît de proaspete, poeta stigmatizează războiul nedrept și pe profitorii de pe urma lui („rît de porc, îmbogățitule de război“) vestește „anul unu“ — începutul unei noi ere.

Revirimentul din poezia tînără a celei de o doua jumătăți a deceniului al patrulea și din primii ani ai următorului e un fapt de istorie literară analog, în alt context istoric și cu subînțelese trăsături naționale particularizante, reacției naturiste la mallarmeism, produsă în poezia franceză în ultimul deceniu al secolului trecut.

Un mod spectacular de situare antiestetizantă, și antiermetică implicit, a apărut în interiorul poeziei românești moderniste, la intersecția deceniilor patru și cinci, prin plebeizarea, prin — cum s-ar fi zis în precedentul secol — „trivializarea“ lirismului, în spirit „decadent“. Un adevărat mic curent a biciuit în timpul războiului sensibilitățile atrofiate sau amorțite, contrariind gustul pentru răsuciri frastice arbitrare și gratuite, reducînd la ridicul

banalizatele clișee tradiționaliste, manipulate, totuși, în continuare de către literatura dirijată.

Prin frondă, poeții în cauză (un Dimitrie Stelaru, un Geo Dumitrescu, un Constant Tonegaru, un Marin Sîrbulescu, între alții) preluau acțiunea avangardei, sistată pe plan publicistic și editorial pe la sfîrșitul deceniului al patrulea (spre a resuscita efemer imediat după război), însă într-un spirit de totală independență. Ei nu practică dicteul automat, nu cultivă imagismul, ca scop în sine, nici calamburul pentru el însuși, nu siluiesc sintaxa ; în general, nu urmează vreun program. Scrisul lor nu e atît antiliteratură cît aliteratură, în sensul că, adoptînd limbajul străzii, nu urmăresc prin aceasta, în primul rînd (sau — cu atît mai puțin — în exclusivitate) discreditarea literarului în general, ci comunicarea unui zbucium existențial pe căi cît mai larg accesibile. În loc de a ezoteriza limbajul, ca suprarealiștii, l-au democratizat. De aici și incomparabil mai larga audiență — și poate eficacitate — a demersului lor. Beneficiind, fără îndoială, de experiența avangardiștilor, ei au intensificat, cu mijloace artistice, spiritul rebel din (anti)literatura acestora, „exasperarea creatoare", eludînd bizareriile gratuite. Stimulați de avangardiști, au întors poezia la baza de plecare a revoltei lirice contemporane, la „decadenții" din ultimele decenii ale secolului trecut, și la precursorii acestora, la „poeții blestemați" romantici : Poe, Gérard de Nerval, Baudelaire. Colaboratori la ziarele *Timpul* și *Ecoul*, la revista *Albatros*, unii și la alte periodice, „decadenții" contrapun, în epocă, expresiei calofile și vorbirii mistificatoare în general, întregii culturi „îmbîcsite de atîtea gîlci intelectuale", un stil al spunerii pe șleau de adevăruri concrete, menite nu să amuze doar, ori să epateze, ci „să sature societatea, ca un aer, ca un alcool, ca o cerneală" [10]. Această stare de spirit avea să genereze poezie și imediat după război, cînd insurgenții acaparează toate publicațiile de seamă, inclusiv *Revista Fundațiilor*.

„Prințul" necontestat al rebelilor lirici din timpul războiului — un prinț zdrențăros — a fost Dimitrie Stelaru. Prin el (autor încă în 1935 al unei plachete, apoi, înainte de 1940, al altor două [11], intrat însă propriu-zis în literatură doar cu *Noaptea geniului*, 1942) s-a creat în limba

noastră cea mai autentică poezie a condiției de paria. De paria „genial", trebuie specificat numaidecît. Ce individualizează creația lui e mai cu seamă o ingenuitate dezarmantă : candoarea cu care, autoportretizîndu-se ca damnat, se declară, în același timp, folosind uneori pluralul majestății, suveran al unor domenii siderale : „Noi, Dimitrie Stelaru, n-am cunoscut niciodată Fericirea / Noi n-am avut alt soare decît Umilința". Asemenea lui Macedonski, dintre „poeții blestemați" autohtoni, autorul *Orei fantastice* trăiește tot timpul cu sentimentul valorii proprii, paradoxale, neînțelese de contemporani. Spre deosebire însă de el, nu arborează atitudini trufașe, provocator orgolioase, marțiale, nu sfidează „soarta neîndurată", chemînd-o la luptă, nu se proclamă, cu orgoliu, „puternic împărat" sau emir, nu-și dorește „castele-n Spania", în ale căror încăperi „bucatele cele mai bune / Ar apărea ca prin minune / Pe tăvi aduse de fantasme" ; tot ce speră e să aibă cîndva „pîine, pîine / Și-un kilogram de izmă pe masă". Starea lui de spirit se aseamănă cu aceea a unui poet francez de la începutul secolului, aproape necunoscut — și pe care, cu siguranță, nu l-a citit —, Léon Deubel, autor al unui singur volum antum, *Régner,* apărut în același an (1913) în care autorul s-a sinucis, nemaiputînd îndura mizeria. „Seigneur ! — zice Deubel, în *Detresse* — je suis sans pain, sans rêve et sans demeure". Și : „Mais j'ai bien faim de pain, Seigneur ! et de baisers, / Un grand besoin d'amour me tourmente et m'obsède, / Et sur mon banc de pierre rude se succèdent / Les fantômes de Celles qui l'auraient apaisé". Calitatea de „prince de nuées" nu este, în înțelegerea lui Stelaru, incompatibilă cu aceea de cerșetor, și, captiv, îngerul căzut nu încearcă să-și rupă cătușele sau să spargă porțile temniței, roagă doar paznicii să fie ceva mai omenoși, cît de cît : „Dormiți, temnicerilor, dormiți, / Lăsați-ne dracului un ceas / De chinul lanțurilor ne izbăviți / Și aruncați-ne pîinea care v-a rămas". Chiar „lucifer" fiind, în sfera imaginarului, poetul nu personifică duhul răzvrătirii ; este un acrobat, un saltimbanc al cerului : „Ce minunat lucifer eram / Lîngă șoldurile de lună ; / Peste tot un sunet apăsător, cules / De îngerii verzi, mă coloram".

Boem prin predestinație, era normal ca Stelaru să scrie o poezie a boemei, situîndu-se, prin aceasta, în linia romanticilor și mai ales a simboliștilor „decadenți". Spre diferență însă de majoritatea precursorilor români, el poetizează condiția neadaptatului privită din interior, trăită. Minulescu îi *vede* pe „vagabonzi", acești „stăpîni ai grădinilor fără stăpîni", „trecînd" ; lui I. M. Rașcu, niște saltimbanci, „trei clovni pudrați, trei măști bizare, în rîsuri bolnave crispate", îi „apar (...) ca-n vis și azi în minte din ceața vremei trecătoare" ; altcineva, un simbolist periferic (Alexandru Vițianu), își amintește de „comedianții" văzuți în copilărie, „pe-ale căror obrazuri supte fardul curge". Dimitrie Stelaru e un „saltimbanc", un „comediant", adesea un simplu „vagabond", un *ex lex*, el însuși. Poezia boemei, a vagabondajului e propria sa poezie, a insului Stelaru. La timpul său, Esenin se credea un delincvent virtual : „De n-aș fi fost poet, fără-ndoială / Că bandit și hoț era să fiu". D. Stelaru chiar este, în ipostaza lirică, un paria al societății. A fost de altminteri, cu intermitențe, și la propriu. În consecință, cînd schițează indiferent ce soiuri de ființe neintegrate existenței canonice : bufoni, acrobați, nomazi, orbi, și chiar animale, se zugrăvește implicit și pe el însuși. *Tat twam asi !* Componenții unei șetre de nomazi („Era la marginea pădurilor o șatră — / Era o așezare de nomazi — hau, hau..."), cutare „șchioapă", ce, „de var, alunecase peste cărți / În miezul orelor, urîtă, beată", „trista balerină", „despletită, nebună", din Shanhai, căreia contemplatorul i-a „scris un poem", mica vînzătoare de ziare, „încovoiată, ca o viperă, pe jos", „paiațele lui Cocteau", fără mîini și picioare, artistele circului din Turnu-Măgurele — și maimuțele de acolo, ce „scînceau între zăbrele" —, orbii, „patru umbre", care „de la Nord la Sud, căutau Soarele", cîinele negru de pe maidan — sînt tot atîția alter ego ai poetului. Nu la modul virtual, ci realmente. La evocatul circ, „îngerul vagabond" potrivit specificării proprii —, după ce „ardeau luminile în gol" și „maimuțele scînceau între zăbrele", iar „caii năzdrăvani loveau pămîntul", curăța arena : „Eu măturam arena la sfîrșit". Pentru a-și agonisi „o murdară bucată de pîine", damnatul umblă, „zbuciumat, întreaga zi, ca un cîine", ocolit

și disprețuit („Femei în purpură se fereau, ele rîdeau, eu plîngeam / Și toți mă disprețuiau, toți nebunii"), iar în ziua următoare se deșteaptă din somn, „lîngă Maria — Maria / Pe scîndurile patului pline de păduchi și de sînge". Condiție canină asumată ! „Noi — îi zice poetul cîinelui copărtaș la mizerie — sîntem frați și regi / între nebunii de jos". Altădată se întreabă : „Cînd o să mă întorc / La cîinele meu, Stelaru ?" Atît de adînc n-a coborît în Infern nici Bacovia.

Cu Bacovia, dintre marii conaționali, are însă Dimitrie Stelaru, evident, cele mai profunde afinități. Ambii poeți evită „literatura", ambii ridică la expresie deghizat artistică tragicul cotidian. Bacovia — la expresie mult superioară, desigur. Sunetul liric bacovian e de o puritate, de o limpiditate muzicală comparabilă adesea cu fluența celor mai inefabile acorduri de „poezie pură". „O stranie simplicitate muzicală", o muzicalitate interioară există și la Stelaru (semnalată de E. Lovinescu, în faimoasa *Planetă de poet nou*), dar niciodată versul său nu curge la fel de melodios ca, de pildă, în *Pastel*, *Rar* sau *Lacustră*. Iar puterea transfiguratoare a viziunilor sale suportă comparație cu cea bacoviană doar cu totul intermitent. Rareori, extrem de rareori, lumea e diafanizată, în *Noaptea geniului*, *Ora fantastică* sau *Cetățile albe*, în același grad ca în majoritatea poemelor lui Bacovia din primele două volume. De ajuns de frecvent, Stelaru înalță la stele suferința umană ducînd acolo, cu ea, și o parte din impuritățile de care e, aproape întotdeauna, mînjită. Poetul *Plumb*-ului metalizează cumva noroiul, sîngele, decantează totul în lumină astrală. De altfel, chiar materialul în care cei doi poeți își fixează inspirația diferă. Bacovia estetizează mai cu seamă banalul cotidian ; Stelaru : urîtul izbitor, sordidul, penibilul. Universul bacovian e atît de tern, de cenușiu, încît, tocmai prin stereotipie, devine halucinant ; spațiul poetic al vagabondului angelic din anii patruzeci e un tărîm al mizeriei umane văzute, uneori, în aspecte dintre cele mai biologice și fiziologice, puse în lumină prin notații necruțător realiste, și chiar naturaliste. La Bacovia, tragicul individual include tragismul condiției umane, conștient sau nu de el însuși ; Dimitrie Stelaru etalează

obsesiv, aproape autistic, fațete ale propriei nefericiri, fără a se privi pe sine însuși, cum se privește marele precursor, — sau privindu-se doar uneori — cu „detașarea artistului". Asentimental, Bacovia creează un spectacol de ereb. Sentimental, Stelaru izbutește doar să se vaiete (nu o dată, în formulări realmente lirice) că i-a fost dat să străbată gheena. Al său lamento nu își disimulează cîtuși de puțin sursa autobiografică. Poetul nu ezită, de pildă, să spună, brutal, că îi e foame : „Stelaru merge în ploaie. / I-e foame". În genere, spre deosebire de personajul liric bacovian, doar figurant, și nu actor, în spectacolul tragic, cel construit de Stelaru e un soliloc ce recită la infinit drama eului, un egocentric. „Trestie sfîșiată de vînt", căzutul din stele / se crede implantat „în mijlocul mlaștinii rîioase", în mijlocul unei mlaștini aflate, undeva, pe un „țărm" cu „prăpăstioase maluri, / legănate de ceață", în „Țara Chinului". Mediul existenței sale obișnuite îl compun „palatul mucegăit", „gînditoarea colibă de la marginea lumii", taverna mirositoare „a pămînt, a cer și a fete frumoase", în care „ne-am frînt oasele nedormind și beți / Am mîngîiat, cu pletele desfrînatelor, cupele", azilurile de noapte („anii tineri i-am aruncat în azilurile de noapte"), ulița, în care împarte oasele găsite cu cîinii („Hai să ne urlăm libertatea / Și să roadem ultimul os") — și ocna : „Marii judecători ne-au închis / Stăruind în ceața legilor lor / Pe frunțile noastre galbene au scris : «Vagabonzi, hoți, nebuni. Lepădații noroadelor. / Casa lor e temnița. Puneți lacăte bune fiarelor.»"

Înclinat, asemenea lui Emil Botta, să-și majusculeze cuvintele-obsesii, D. Stelaru conviețuiește cu „buna Tristețe", modelul său uman e „Prințul Nenoroc". Incidental, face haz de necaz în stilul lui Jean Richepin : „Era un flăcău, hai, hai — / Azi cerne în vatră mălai" ; „La ora patru înspre zori / Trei pești zburători / Din nu se știe ce ocean / Rămăseseră fără un ban. / O-la-la". Uneori e fantast, în genul lui Edgar Poe. Întotdeauna, depravat și „sărman", ca Verlaine. Marele său prototip rămîne însă Villon. Asemenea lui, după gratii, se așteaptă să fie înălțat la ceruri,... cu frînghii : „Odată — poate cu

înfriguratele zori, vom sîngera / Și spînzurătorile ne vor ridica la cer". Avînd boema în sînge, „geniul" noctambul al „stelarului" se simte în elementul său doar în medii ale declasaților. El nu poate trăi stînd locului mai mult timp, vagabondajul îi este destin : „...îmi port inima, același / Vagabond, patriarh, bandit". Oricît de bine i-ar fi „sub pătura aspră", într-o urbe cu „pîine albă și alcoolul bun", „țipătul trenului" îi „răscolește inima beată", și, spunîndu-și că „a venit timpul călătoriilor", nedomolitul drumeț „nu mai poate sta la masa de scris" : „dă dracului" orașul patriarhal, „cu toate fetele lui". Fondul dionisiac, demonic, al naturii sale vrea mereu alte peisaje : „orașe străine", „cîmpii albe de brumă", Vrea infern chiar — „hell", întuneric, vrea să traverseze tărîmurile morții. Fiindu-i „răpită de duhul înșelăciunii" cuvenita „împărăție", deposedatul „a coborît în Noapte", și-a preschimbat lumina în bezne („lumina mea e întuneric — / Dar întunericul e divina gîndire"), și vrea să-și întemeieze paradis în lumea unde — „înaltă, despletită, tulbure mireasă" — împărățește Moartea : „Iadul ei nu e iad — Un Rai / Unde sîngele înflorește". Ca să-și apară lui însuși drept Apollo, fostul „minunat lucifer" trebuie să coboare *ad inferos*, să se cufunde în Dionysos. Aceasta e o posibilă interpretare a frecvenței motivului letal (poetizat atît de altfel decît în versurile lui Emil Botta !) a îndemnului către „prietenii înfrînți" de a-l urma spre „limanul veșnic" : „Să mergem pe necunoscutul drum — / Să mergem, prieteni înfrînți, / Spre împărăția sumbră a lui Hell ; / Acolo e liman veșnic : zoriți !". Neauzit de Dumnezeu, pe care l-a „strigat" în zarea apolinică („Am strigat la Dumnezeu — nu m-a auzit — / E prea departe de mine"), „orfanul" (cum și-a zis înainte de a se declara „stelar") se autoproclamă, parodic, Dumnezeu — „dincolo" — pe el însuși : „Eu, eu sînt Dumnezeu !".

Infern, „locuință a morților" e, pentru poetul „orei fantastice" lumea aceasta. Aici : „Vîntură vîntul șiroaie, / Stelaru merge în ploaie", cu „brațele supte de foame" ; aici, neavînd „alt soare decît Umilința", „poetul bleste-

mat“ nu are unde să-și „răstoarne“ „obositele oase“, decît sub vreo bancă din parc sau „pe lespezile bisericilor, / Prin păduri, la marginea orașelor“ ; aici : „palatele nu aud, gardienii / Mă duc la-nchisoare“. Aici, iarăși, „Moartea, stăpîna, / Ușor unduind armăsari, / Lasă oamenii rari“; „Moartea stă cu noi la masă“, și e „sorbită“ ; „am sorbit Moartea ca pe-o otravă“. În această lume, îngerii, coborîți din cer, „frunțile de argint le-acopereau cu fiordurile pletelor, / Nedorind decît sărutul bolnav al Morții“. Lumea *aceasta,* „civitas terrena“, îi este necesară poetului pentru a-și întemeia, compensativ, o alta, siderală, pentru a-și instala „inima“, contrastant, într-o patrie ideală, în spațiul mirific al „cetăților albe“ : „cetățile îndepărtate, numai bănuite, / De unde nimeni n-a coborît, *nimeni niciodată*“. De „iadul“ acestei lumi are nevoie spre a se crede, în replică, la modul autoironic, „geniu“, „profet“, „rege fără timp“, „înger“, „heruvim“, „zeu“ — și, mai ales, Crist : „Dimitrie Stelaru, noul Cristos“. „Rănit, scuipat, bătut, alungat“, poetul nostru nu plănuiește, ca Arghezi, „scufundarea“ lumii în care trăiește, nici nu visează, asemenea simboliștilor cu gusturi exotice, evadări ; nu dorește măcar, precum Bacovia, „vremuri mari“. Adresîndu-i-se „prea tîrziu“ chiar și invitația de a se odihni sub o bancă („Doamne Stelaru, Cristoase, / Sub banca din parc mai e loc / Și pentru obositele tale oase“), el se abandonează rostogolirii „tot mai în iad“, adică bea pînă la fund „paharul prea plin și prea drăcesc“.

„Stelarul“ prăbușit în noroaie se salvează tocmai asumîndu-și condiția de osîndit. Inerentă damnării, salvarea lui se cheamă, cu un nume creat, oarecum poesc (au remarcat-o mai mulți) : Eumene. „Dar ești peste tot, Eumene, / Ca un țipăt îmi spargi inima — / Ca o piatră îmi lovești fruntea“. Eumene e „frumoasa fără corp“ a lui D. Stelaru („Poate, trupul ei era numai vis. / Poate, numai o stea“), „fecioara stelară“, fata morgana („fiica deșertului“), „slava“ lui, „stăpîna, roaba, poezia“, Iluzia, Himera, în sfîrșit — împrumutînd un cuvînt macedonskian — „inspirarea“. La apariția ei, „mucegăitul palat“ se preschimbă în „cetate albă“, împărătească, vagabondul cu „trup gol și flămînd“ își ia în stăpînire

adevărata natură : angelică, zeiască, accede la „frumosul înalt", dus acolo de „vulturul artei". Întocmai cum în arghezianul *Cîntec mut,* o întreagă populație celestă descinde într-o gherlă, la „patul de tîlhar" al unui ocnaș muribund, tot astfel în „coliba" „îngerului vagabond coboară, transfigurînd-o, „regina nopții", Diana : „Felină, depărtată, totdeauna / Mai tristă, mai rece, pînă cînd, vai ! / Prietena mea luna nu mai era luna — / Izvorau din ea alte luni, alte luni, un alai". Frate al tuturor oropsiților, al cerșetorilor și al cîinilor de pe maidane, poetul își aduce aminte că e, în același timp, semenul și confratele lui Verlaine, al lui Byron, al lui Panait Istrati — și al lui Isus. În durata extazului provocat de Eumene, poetul are o conștiință a propriei valori paroxistică, exprimată în deliruri, de calitate lirică notorie : „Bună dimineața, Verlaine, / Ciudatul meu zeu și prieten — / Bună dimineața. Vor mai trece / Pînă ni s-or usca versurile, milenii treisprezece".

Amar autoironice, infantilele megalomanii ale „stelarului" sînt, în același timp, expresii ale unei inimitabile candori, sursă de nu mare, însă delicată poezie. Adoptînd un aer tragic, de „prince d'Aquitaine", născut sub „Soarele negru al Melancoliei", adoratorul Eumenei nu-și teatralizează obsesiile, precum Emil Botta, și nici nu se jeluiește, obișnuit, în tonalități similare celei din citata poezie a lui Léon Deubel, ci pur și simplu, își etalează pătimirile și amăgitoarele închipuiri cu o inocență de copil mare. Modul său atitudinal — mai puțin expresia lui prozodică — aduce întrucîtva cu acela al lui Francis Carco, „poetul prin excelență al boemei, în primii ani ai secolului", potrivit caracterizării lapidare a lui Marcel Raymond [12]. Cu, în plus, arborarea inefabil comică, la modul liric, a genialității, iar în minus cu un plebeism, și stilistic, prin care poeticul e, pe alocuri compromis.

Caracterele definitorii ale originalității lui Dimitrie Stelaru se găsesc, toate, în volumele publicate pînă în 1946 inclusiv. Producția lirică editată după aceea, mai precis în cursul anilor următori pauzei de douăzeci și unu de ani dintre *Cetățile albe* și *Mare incognitum,* e formată în cea mai mare parte din mici și minuscule texte ce ar

putea fi numite : apoeme. Crîmpeie de jurnal interior, mai mult sau mai puțin liric, notații disparate, multe de o fadoare consternantă, unele însă bune conducătoare de curenți sufletești. Este în ele un dramatism potolit, resemnat, ce mocnește asemenea jăratecului ascuns în cenușă. Pe tonul cel mai comun cu putință, fără emfaze amar autocaricaturale, poetul comunică sentimente de oboseală, dezolare, pustiu, presentimente ale extincției. Formulările nu șochează, ca, uneori, în producția de tinerețe, prin insolit, nu singularizează stilul emițătorului, dar conțin uneori o mai caldă notă de omenesc : „Tu nu mai dormi pe vatra mea (...) // Acum zidurile sînt mucegăite, / Ca-ntr-o peșteră uitată mă strîng ; / Nici vîntul nu mai cîntă prin plete — / Nici stelele nu mai șerpuiesc în ochi". „Cădeți peste mine, munților, și acoperiți-mă, / Umerii stîncilor voastre, tăișurile lor / Să-mi lunece peste trup ; striviți-mi izvoarele ochilor..." „Odată mă voi întoarce / În casa de unde-am plecat, / În casa întunecată și eternă". Cîntăreț pe strune cu vibrație scurtă, autorul *Coloane*-lor și al *Păsări*-lor *incandescente* concentrează poezia, adeseori, în cîte un singur vers, în cîte o imagine, ce scînteiază solitar în prundișuri amorfe : „îndărătul meu țipau stelele căzătoare", „o fată m-a adăpostit în ochi", „Luna, în florile mărului, / Sună clopoței de petale", „Cerul topește aur peste ochi", „Ca un păianjen se desfată luna / Prin ramuri galbene și ritmuri stinse", „E atît de înalt visul / Că treptele lui au putrezit", „Literele mele sînt clopoțeii tăi". Are însă și piese — rare — impecabil cristalizate, precum melodiosul *Cîntec de dragoste* : „El mergea încet / Cu lumina-n mîini / Poate e poet / Cîntec între cîini. // Nu întoarce zborul / Păsării din vis — / Ceața doar închide / Fulgerul nescris //. El va sta odată / Pălmuit în șanț — / Gîndul e o fată, / Inima un lanț. // Și acum de unde / Va mai cere zări, / Prin poteci de aburi / Deșerte chemări ?"

Mai mult sau mai puțin diferit în expresie, lirismul producției de maturitate al lui Dimitrie Stelaru emană din aceleași zone sufletești ca acela al poemelor juvenile. Șlefuit sau zgrunțuros, versul „îngerului vagabond" se alcătuiește, mereu, pe același „luth constelat" care, pre-

cum cel al „tenebrosului, văduvului, neconsolatului“ desdichado,

Porte le Soleil noir de la *Mélancolie.*

În același climat, al „soarelui negru“, s-au format și personalitățile celorlalți practicanți al nonconformismului liric din cuprinsul amintitelor periodice : *Albatros, Timpul, Ecoul.* Expresia acestui nonconformism diferă, natural, de la poet la poet. În timp ce Stelaru profesează un — în ultimă analiză — cabotinism ingenuu, Geo Dumitrescu (spre a mai înfățișa măcar pe încă unul dintre componenții pleiadei) liricizează, *à rebours,* o ingenuitate complex disimulată, inovînd prin aceasta, poezia ludică, într-un mod epatant.

Înainte de orice, lirica lui Geo Dumitrescu e „anti-poezie“, „antiliteratură“. Ea e făcută potrivit aprecierii autorului însuși, din „rînduri aspre, sceptice și fără poezie“. Toamnă fiind — stabilește autorul *Libertății de a trage cu pușca,* parodic, în piesa intitulată, persiflant, *Literatură* — „ar trebui să plouă și inimile să doarmă, / calendarul ar trebui să-și fluture disperat și ridicol cele cîteva file / și, în orice caz, liniștea să amenințe ca o armă“. Într-o asemenea atmosferă, liricului de profesie îi revine, desigur, prin definiție, îndatorirea de-a înălța „patetice moi și dulci lamentări“ spre o „himerică iubită“, de a-și face „din toate nimicurile întrebări“, moartea fiindu-i „o mare ispită“, de a plînge „chinuit de înălțimea pereților sau de nu știu ce vis neisprăvit“, încercînd să deslușească neliniștitoarele chemări ale unui insondabil „dincolo“. Indolent, însă, poetul nu se deranjează să-și îndeplinească obligațiile, căci — zice el, blazat-, independent de orice reacții ale sale, „cerul este tot albastru / și stelele mai mult decît o mie“. Refuzînd „literatura“ și chiar poezia însăși, o anumită poezie, nu numai ca făcătură, ca *poesis,* dar și ca stare de conștiință, Geo Dumitrescu va recurge, în răspăr cu toate normele poeticului, la limbajul cel mai uzual, mai prozaic, recoltînd vocabule, sintagme, expresii îndeosebi din două zone, extreme, ale vorbirii deliteraturizate : cea comun cotidiană și cea savant neologistică. Abundă în poemele sale cuvinte pre-

cum *cicatrice, recuzite, balon, sport, nasture, poleială, prezență, demență, etichetă, preocupare, prejudecăți, decență, sex, principiu, justificare, reabilitare, doctrină, obicei, pedanterie, capriciu, deces, defecțiune, perfect, indefinit, totuși, irezistibil, inexplicabil, perplex, agreabil, incert, confuz, reticent, probabil, iremediabil, vacuumatic, eventual, reprezenta, agita, admira,* construcții insidios șablonarde, ca *„elanuri pesimiste"*, *„hemoragii banale"*, *„tentat la maximum"*, *„impertinență tacită"*, *„capriciu (...) pedant și citadin"*, *„marivaudajul indecent"*, *„mesajul aerian"*, locuțiuni de tipul *în orice caz, fapt e că, cert e că, cu ocazia,* exclamații și alte expresii în stil familiar, precum „la dracu !", „pe onoarea mea", „pe legea mea", „nu are nici un sens" „dacă nu mă-nșel". Utilizate în scopuri — totuși — poetice, adică dîndu-li-se o întrebuințare improprie, asemenea instrumente verbale produc, firește, efecte insolite, contrariante : „fapt e că cerul este tot albastru", „pereții pier irezistibil în infinit", „în definitiv n-ai făcut decît să mă săruți", „ți-am promis, cu ocazia ultimului sărut, că am să cumpăr...", „devenit principiu, bobul de porumb a înnebunit, draga mea", „pot să urmăresc marivaudajul indecent al norilor grei și senzuali (...) și să primesc mesajul aerian al păpădiilor și al gîngăniilor cît o neghină". Un poem se intitulează *Ipoteze ;* altul : *Moartea fabricantului de iluzii ;* altul : *Rînduri pentru un eventual deces ;* cel care încheie, încununîndu-l, citatul volum : *Despre certitudini.* Influența avangardei e notorie, chiar titlul culegerii din 1946 amintește, cum s-a observat [13], de acela al unei cărți a lui Gellu Naum, din 1937, *Libertatea de a dormi pe o frunte.* Potrivit și unei destăinuiri proprii, de altfel, Geo Dumitrescu l-a admirat „pînă la idolatrie" pe înainte mergătorul tuturor avangardiștilor din secol, pe Urmuz, și, drept urmare, nu era decît normal să se lase influențat de el. [14] Influențat, dar nu asimilat. Nici de Urmuz, nici de urmașii săi. Niciunde, în versurile lui Geo Dumitrescu, parodierea automatismelor limbajului nu este dusă pînă la separarea semnului lingvistic de sens, pînă la articularea de enunțuri ilogice, pînă la practicarea elocuției absurde. Tot timpul, în cuprinsul lor, sensul antifrastric al procedurilor antipoetice, al manipulării de termeni

abstracți și de locuri comune este perfect sesizabil. E clar, în permanență, că poetul persiflează. Distanțat, prin aceasta, considerabil, de Urmuz, el se găsește departe și de suprarealiști, de dadaiști, de futuriști, în virtutea caracterului meticulos dirijat al discursului. Spontaneitățile sale sînt elaborate la maximum. Un singur vers nu există în vreo carte a lui Geo Dumitrescu în care cuvintele să funcționeze „în libertate" sau să apară ca produs al dicteului automat. Departe de a fi vreodată, măcar accidental, „automatism psihic pur", spunerile acestui poet formulează atitudini adoptate lucid, explicit, comunică reacții, impulsii sufletești pe deplin limpezite în conștiință. Niciodată porniri obscure, țîșniri necontrolate. Tot ce e tenebros, irațional, îi repugnă autorului *Aritmeticii*, pînă la insuportabil, și dacă preferă „literaturii" — „antiliteratura", nu-i nicidecum pentru a da liber frîu activității inconștientului. E tocmai pentru a stigmatiza, prin aplicare de formulări stereotipe, compromise, pretinse abisalități : găunoșenii interioare ce vor să treacă drept trăiri privilegiate, incomunicabile, de natură „metafizică". Fără să o denunțe nominal, Geo Dumitrescu ridiculizează „metafizica", aluziv, în permanență, cu aceeași cruzime ca, mai tîrziu, Teodor Mazilu, în proză și teatru. Suprarealiștii o respingeau, nu-i vorbă, și ei, dar recurgeau în schimb la succedanee ale metafizicii. Spre deosebire de suprarealiști, poetul „libertății de a trage cu pușca" nu substituie, nici în poemele de tinerețe, nici în cele publicate după 1960, vreunui pretins miraculos supranatural „miraculosul cotidian", nu cultivă în general straniul, insolitul lipsit de sens, gratuitatea în general, de indiferent ce ap. Demersurile sale, cele de natură stilistică inclusiv, au, poate, finalități declarate. Niciodată, poetul nu întreprinde ceva, asemenea multor avangardiști, doar pentru a provoca efecte deconcertante, umor bizar, pentru a crea absurd lingvistic, pentru a declanșa „comedia limbajului". Nu cultivă nici imaginea pentru imagine, nici cuvîntul pentru cuvînt. Nu vorbește niciodată pentru a nu spune nimic, și dacă originalitățile sale pot fi numite cabotinism, acesta nu-și are în sine însuși scopul manifest. Întotdeauna vizează ceva, țintește un anume obiectiv. Într-un fel, Geo Dumitrescu aplică programul avangardei mai ri-

guros, mai în spiritul lui, decît avangardiștii, însă nu cu mijloace ale curentelor extremiste. Pentru nu puțini semnatari de texte inserate în *Contimporanul, Punct, Integral, Unu* etc., ca și pentru destui frondeuri occidentali, arborarea unor lozinci precum „minunea cuvîntului nou și plin de sine", „inventează inventează", „lepădarea formulelor purgative", „dărîmarea logicei și gramaticei", nu fusese decît o joacă, sau un act „teoretic" justificativ al unor experimentări verbale și grafice insignifiante, facile, al aglutinărilor de imagini autonome, al cultivării calamburului, al proferării de insanități. Redactorul *Albatros-ului,* fără a se declara adeptul lui Breton, sau a-l invoca pe Rimbaud, doboară poncife, sparge formule (nu fără a institui altele, nu fără a-și crea propriul manierism) sub impulsul de netăgăduit al tentativei de discreditare a gîndirii sclerozate, a imposturii, a feluritelor ipocrizii, de provocare a unei „revoluții spirituale", menite să „schimbe viața". Urmărind, și ei, cel puțin declarativ, exact acest țel, avangardiștii își ineficacizau acțiunea, din capul locului, prin cultivarea unei („anti") literaturi deliberat ininteligibile. „Artistul — scria Ilarie Voronca, în *Punct* — nu se interesează niciodată de gradul de comprehensibil al operei sale. Dimpotrivă : cu cît mai incomprehensibilă îi va fi opera cu atît va reprezenta o mai mare valoare de artă." [15] Versurile lui Geo Dumitrescu sînt scrise, toate, pe înțelesul tuturor.

Prin prozaizare (pe calea fie a extremei cerebralizări, fie a etalării banalului și derizoriului), poetul nostru urmărește strivirea sub ridicul nu numai a procedeelor literare demonetizate, și, implicit, a literaturii produse prin utilizarea lor, ci și a efectelor acelei literaturi : efecte reale sau iluzorii. Deliteraturizarea e și demitizare implicit, deromantizare. Asemenea operații se mai efectuaseră, desigur, în poezia românească, începînd chiar dinainte de întîiul război mondial, sub influența lui Jules Laforgue mai ales (Ion Minulescu, Adrian Maniu, Tristan Tzara), însă Geo Dumitrescu vine cu anumite procedee noi. Nu întotdeauna, evident ; nu în *Aventură în cer* de exemplu, unde parodierea poeziei bolții cerești e de ajuns de facilă, răsuflată (cu unele versuri frumoase, însă), și cam aduce aminte de alte demitizări analoage (bunăoară, de

ceea a lui Beniuc, din *Aicea printre ardeleni...)*, dar în iteva alte poeme, în special erotice. *Dramă în parc* surapune, pe cale anecdotică, erosului autentic erosul deradat. Gîndind „tot mai încăpățînat" la o iubită pură, oetul se abandonează unei Afrodite venale, iar cînd se rezește din dulcea năuceală, constată că nu mai are părie. Iubirea fericită e plasată în cadru rustic și obiectul i este o țărancă de paisprezece ani, cu dinți „galbeni", e au „ceva din perfecția unui știulete de porumb". În erspectivă mai pronunțat ironică, iubita apare ca soție, osesoare a unor „hectare de certitudini" : „pămînt gras, egru, pămînt limpede și gustos", ce urmează a fi arat u tractorul : „bestia de fier". Poetul are să-și odihnească elanul" în poala înstăritei consoarte, „adăpîndu-se" din pasiunea" ei „de 1000 de pogoane". Seara, „în vatra aldă", fericiții soți, „cu buzele pline de mămăligă, năduiți", vor „face copii, / ca să se îndeplinească Scriptura". Parodiile sînt ambigue. Discreditează, dar și edifică. Poetul își ia experiențele sentimentale în derîdere, însă nu ără o disimulată tandrețe : „Ei, dar cît te poți iubi cu fată / care e și țărancă și n-are decît paisprezece ni / ...". Persiflant, tonul e al unui îndrăgostit, totuși. Chiar atunci cînd sensul antifilistin al parodierii falsului dilism e îndeajuns precizat, versurile exprimă subtextual reală aspirație la o fericire simplă, la comunicarea inerumană nesofisticată, la dragoste autentică. *Scrisoare nouă* e o bucolică parodiată, asemănătoare parțial cu *Georgicon*-ul lui G. Călinescu și chiar cu patriarhalele lui oanichie Olteanu, deosebită prin îngroșarea notei caricaturale : „Voi opri poate la nimiaz lîngă vreo văgăună răcoroasă / și, în timp ce bestia de fier fumegînd își va bea benzina din bidoane, / mi-oi odihni elanul în poala ta, / m-oi adăpa din pasiunea ta de o mie de pogoane". În final, însă, asemenea firului de iarbă din asfalt, o mică vibrație de lirism străpungea satira : „Mă gîndesc însă că, oricît ar fi de nefiresc și de rușinos — blestem de oraș — / eu, draga mea, n-am să te pot bate niciodată". Îndrăgostitul se trădează, și aici, ca în *Poem de vilegiatură*. În general, prin instalarea în prozaic, poetul își creează posibilități neașteptate de împrospătare a expresiei lirice. Neezitînd să dezvăluie circumstanțele ba-

nale, meschine, ale înfiripării unei idile („Era o dimineață de august aceea, / și mă durea capul, simțeam undeva o rană, / și aveam o insistentă senzație de minus"), să divulge constatări nu tocmai delicate, ba chiar ușor rimbaldiene, privind fizicul iubitei („... aș cugeta, la fel, cu neliniște și amuzament, / la bazinul tău prea larg și la sînii de strictă simetrie"), el provoacă o senzație de firesc, de autentic, conținătoare de gingășii, de naivități, creează un inefabil al sincerității. Lirismul eroticelor lui Geo Dumitrescu e cam de aceeași substanță — altfel structurată — cu acela din *Luminiș pentru Kicsikém*, ciclul lui Camil Petrescu. Idilic, grațios insinuant în prozaic. Poetul afișează o infinită blazare cu inocența (calculată, desigur) a unui copil care, făcînd, foarte grav, pe omul matur, își dă cu suavitate în petic. Gelos, pe bază de simple închipuiri, personajul liric își avertizează, într-o seară, iubita că o sărută pentru ultima oară. Nu își vorbesc un timp, apoi, spre deconcertarea lui, ea îi spune că îl „iartă". Pentru ce să-l ierte ? Nu mai ține minte ce îi spusese într-o seară : că o sărută „pentru ultima dată". Nemijlocit lirică, în *Poem*-ul *neserios* în care e relatată această neînțelegere, este strofa a doua ; ea comunică, discret autoironic, dezolarea îndrăgostitului ce se crede abandonat : „Vezi, filosoful avea dreptate : lucrurile au sens prin noi... / — Grădina mi se părea atît de inutil verde ! — / Ființa mea proclama strident și universal : / totul se pierde".

Poetul, după cum se vede, persiflează nu numai pentru a vești, ci și pentru a salva, pentru a proteja. Canonica poezie de dragoste — și poezia în genere — fiind trivializată prin transformarea simbolurilor ei clasice în clișee, prin colectivizarea și implicit degradarea, mijloacelor de expresie consacrate, revitalizarea devine, uneori, posibilă doar prin recurgeri la modalități necanonice, inclusiv prin luarea în zeflemea a toposurilor perimate, prin cultivarea badineriei, a *Witz*-ului. În cazul concret, „aventurierul liric" (îl putem numi așa, după titlul unui alt volum al său) a avut de scos poezia, nu numai cea erotică, din două impasuri. Unul exterior, celălalt dinăuntru. Spiritul îngust pozitivist, mercantil, filistin amenința, ca întotdeauna, poezia în general, indiferent de

modalitatea structurării artistice. Acest spirit ucide poezia, prin însăși prezența lui. „Omul nou", al civilizației occidentale supratehnicizate, „simplu, și mare, și practic, și util, ca Majestatea Sa Cărbunele", care „își înnoadă șireturile cu aparatul", căruia „nu-i vine niciodată să zboare (...) din vîrful celor 300 de etaje", „demonstrează" poetului, încrețindu-și „fruntea de mușama bronzată", că „elevatorul ăsta reprezintă una sută mii brațe omenești" și „cugetă cordial că poezia este iremediabil demodată". Primejduită, așadar, mortal din afară, poezia mai era, cum este în permanență, într-o măsură oarecare, și erodată interior, șubrezită, surpată, prin banalizarea mijloacelor, prin vidarea de suflu. Se putea reacționa, firește, și chiar s-a reacționat, divers : fiecare adevărat poet altfel. Geo Dumitrescu a adoptat postura de tînăr ultramonden, frivol, perfect emancipat în toate privințele, pozitiv, cerebral, antisentimental, cinic. De tînăr pe care nu-l tulbură, nu-l dezechilibrează nimic, care privește tot ce ține de viața interioară cu detașare, care crede că nu e „nimic mai inexistent decît un suflet". Iubirea e pentru el un divertisment, moartea... „deces". Corpurilor cerești le dă cu tifla. Deloc speriat de posibila apropiată trecere în neființă, el perorează pe tema aceasta cu o ușuratică detașare, în stil teribilist, punctat de pușlisme delicioase : „Sînt bolnav și aprins ca un caldarîm bucureștean — / o să mor, asta e sigur — puțin îmi pasă" ; „... îmi pare rău că las în urmă o splendidă cravată verde / și că față de cele mai mult de 50 de cărți necitite nu mi-am ținut făgăduința" ; „Am iubit mult stelele, luna, / cu ciudata lor aritmetică sentimentală, / admiram soarele pentru că era mare și departe /, pentru că era nestatornic și umbla în pielea goală". Poetul își joacă rolul de tînăr apatic impecabil. Poartă cu naturalețe masca dezabuzării. Dar cu aceeași îndemînare își și dă, aparent neintenționat, arama pe față. Își joacă ambele roluri — de „fiu al secolului" și de anacronic făuritor de versuri — la fel de ireproșabil. Mimează deopotrivă de convingător rafinamentul intelectual și naivitatea. Iată lirimul, un lirism al ingenuității disimulate ! Lirism, firește, difuz, învăluit. Adesea pîlpîitor doar, abia perceptibil sub lespezile masive de proză. Cînd se precizează (în cîte un crîmpei de discurs, în cîte

o formulare percutantă, niciodată compact pe spațiul unui poem întreg), el exprimă aceea menționată aspirație la firesc, la simplu, la elementar, chiar la asinitate, refuzul automatizării, reificării : „Cîteodată mi-ar plăcea (...) să fii mai puțin inteligentă și mai degrabă castă". „Aș vrea să fii blindată de aceleași inutile și binecuvîntate prejudecăți / să nu te mai plimbi cu revoltă prin fața zidurilor, goală, / să te îngrozești cu decență de propriu-ți sex, / și să te duci docilă și ignorantă la școală" ; „... cred că nimic nu poate fi mai interesant / decît să stai la soare o zi întreagă întins pe spate, / fără să mai poți observa că nu există Dumnezeu / și că la C.F.R. condica se ridică la 7 și jumătate". Expresia de apogeu a setei de natural, a aderării la organic este, evident, suavul paragraf evocativ din poemul despre certitudini : „De mult voiam să scriu și despre tine, / despre candorile noastre expirate, / despre teama ta de a nu face copii din cauza sărutărilor, / despre amorurile noastre naive și îndepărtate. // (...) Așteptam apoi să intri în gîrlă, ca să mă mir / cum țipi cînd apa îți cuprinde șoldurile nerușinată — / pe vremea aceea mă fardam cu zeamă de dude, trăgeam cu praștia, / și posedam nesățios nisipul în care mîna sculptase un sex de fată". Ziceam că poetul deromantizează, demitizează. Într-adevăr, asta face. Dar — ca atîția alți poeți — pentru a romantiza și mitiza altfel.

Romantismul deromantizant al poeziei din *Libertatea de a trage cu pușca* e și un mod al generozității. Caricaturizînd căutarea de certitudini abstracte, inaccesibile, poetul o prezintă (anticipîndu-l într-un fel pe Eugen Ionescu) drept autentică doar pe aceea a sprijinirii propriului pat pe patru picioare : „... dar eu pînă astăzi n-am găsit nici o certitudine / în afară de cele patru picioare ale patului meu". Și acesteia îi opune, însă, în cele din urmă, o alta, majoră : „pîinea mi s-a părut întotdeauna o certitudine mare". Cum felurite semne (inclusiv „lacrimile mele de cauciuc, versul final și obosit", inclusiv „cele patru picioare febrile ale patului meu") par „să anunțe un sfîrșit", sfîrșitul lumii vechi („marea revoluție a început"), apropiata „mare certitudine" a pîinii va fi nu numai a poetului, ci a tuturor foștilor dezmoșteniți.

Consecutiv, iubirea pentru propriul pat a căutătorului nenorocos de certitudini se va converti în deschidere spre lume, spre omul din gloată, într-o generoasă extravertire : „ei, bine, uite, iubesc mai mult acest om puturos și murdar, acest pământ stupid, aceste vagoane cu grîu / decît pe scumpul meu pat cu patru picioare". Nu poemul *Despre certitudini* doar, întregul ciclu titular al volumului din 1946 exprimă starea de conștiință a unui poet care a repurtat asupra individualismului o biruință clară, care, ieșind din orizontul mărginit al „patului său", s-a implicat în biografia umanității. Sfidînd pseudo-„omul nou", „cap de nucă", proprietar de „forduri", „enorme cirezi" mecanice, poetul își închină versurile unei țărănci pe ale cărei mădulare „pelagra și-a pus pecețile de sfeclă", denunță cu sarcasm indolența oamenilor „uscați și galbeni", subalimentați, care, dîrdîind de frig în birouri, se lasă imbecilizați de propaganda oficială („Vom avea și noi să povestim de un război / frumos și mare, epopeic, nemaivăzut, / la care, ehe ! am luat parte și noi !"), anunță decesul veacului „bătrîn și putred înainte de timp", „fabricant de iluzii", zeflemisește fanfaronada marțială, exaltă „lupta noastră interplanetară pentru un veac mai bun, sau mai nou în orice caz", avertizează pe „Domnul Pămînt" că „e timpul să aibă ceea ce se cheamă obraz", în fine, comandă, „împotriva «generalului pelagră» și pentru un veac mai bun (...) o conductă de oxigen pentru aliata noastră Marte". Ciclul *Libertatea de a trage cu pușca* preludează viitoarea explicită angajare civică a poeziei lui Geo Dumitrescu.

Procurarea de certitudini obiective prin ieșirea din climatul izolării individualiste, prin angrenare în social, prin participare la activitatea istorică a umanității, e, în a doua jumătate a deceniului patru și, mai ales, în timpul războiului, un fapt de istorie literară tot mai amplu, și nu numai românesc, european. Alertați de evenimente precum agresiunea fascistă italiană contra Abisiniei, rebeliunea militaro-fascistă din Spania și mai ales invaziile și celelalte nelegiuiri hitleriste, „maeștrii culturii", inclusiv tot mai mulți poeți, de pretudindeni, au considerat de a lor datorie nu numai să ridice glasul, dar și să-și angajeze creația în acțiunea de înfruntare a barbariei, de

salvare a valorilor umane, a temeliilor culturii și civilizației. La noi, solicitările de ordin istoric general în acest sens au fost intensificate la maximum și prin imperative de ordin național. În special mutilarea țării, în 1940, prin sceleratul dictat de la Viena, act care a traumatizat mai mult decît oricare altul conștiința întregii națiuni, a avut drept imediat efect pe plan literar mobilizarea cvasitotalității condeielor lirice. Dar și înainte de acest atît de tragic moment al istoriei naționale, o tendință generală de părăsire a „turnurilor de fildeș" în vederea sincronizării ritmurilor sufletești cu pulsul veacului, devenise evidentă. La o seamă de poeți, tot mai mulți, de toate formațiile artistice, ea s-a concretizat în situări explicit convergente cu lupta forțelor antifasciste, revoluționare, și chiar în directe angajări, precis orientate, în acea luptă.

Trei sînt, în acest context, numele prin excelență ilustrative : Paraschivescu, Beniuc, Jebeleanu.

Tentat la început (în jurul anului 1930) atît de avangardism cît și de ermetism, Miron Radu Paraschivescu începe, de pe la mijlocul celui de al patrulea deceniu, să scrie și versuri, nu articole doar, cu sentimentul răspunderii civice, morale : „... eu nu cînt ca să mă distrez, / eu am răspunderea acestor cîntece, după cum am răspunderea tuturor cîntecelor lumii, / a celor ce-au fost, a celor ce vor veni..." *(Bună ziua !)*. Considerîndu-se „dator" semenilor, fiind stăpînit de conștiința că „apele mele, durerile mele, tot ce-i în mine limpede, adînc, / îmi vine de la voi", de la cei fără număr, poetul se vrea „cu totul și cu totul" al acestora și, drept urmare, le dă „cu totul și cu totul", „patetic", „apele mari" ale sufletului, „apele mele adînci, apele mele din străfunduri". Adunate în volum abia în 1960, sub titlul *Declarația patetică*, poemele de luptă ale viitorului autor de *Laude* sînt discursuri înflăcărate, de tip witmanian, bine încărcate cu proză jurnalistică, inspirate de realități și evenimente ale timpului. Într-o *Scrisoare de adio,* bardul ia înfățișare de „neobosit și zănatic Don Quijotte", luptător în Spania cu „mori de vînt". Diferite de cele patriarhale, de pe timpul lui Cervantes. Cu mori de vînt ucigașe : „... morile de vînt sînt acum adevărate / și aripile lor se-nvîrtesc ucigător / pe cerul Estramadurei, în număr

important. // (...) morile de vînt sînt avioane de bombardament". Un poem din 1942 (citatul *Bună dimineața!*) derulează succint un panoramic de apocalips terestru contemporan („o mamă a murit de foame, un submarin a mai scufundat șase vapoare ; / patruzeci de mii de copii francezi au fost înmormîntați în urma tragicelor evenimente din cursul anului 1940"), pentru a vesti în continuare, contrapunctînd conotațiile sarcastice ale salutului titular, un „Bună ziua" adevărat : „eu știu bine, oamenii mei, că doar voi faceți toate zilele / și că toate zilele de mîine le veți face voi / de la un capăt la altul / pe măsura voastră omenească : extraordinare, simple și curate". Un alt poem din același an aduce spectacolul de film expresionist al unei procesiuni, pe străzi „albe, de cretă", a „oamenilor pămîntului" : „S-au sculat mai negri și-au trecut prin oraș / Oamenii Pămîntului cu coasa pe umăr. / Prăpăstii se căscau în seara de apă albastră-a orașului...".

Infinit mai original este însă M. R. Paraschivescu în celelalte poezii din „anii împotrivirii" : în acele rafinate „cîntice țigănești", editate în 1941, care, incluzînd la data apariției un sens protestatar, întrucît semnalau (cum avea să specifice autorul, ulterior) „calitățile unui neam care, în anii aceia, la fel ca și alte neamuri socotite «paria», era deportat și ucis în lagărele transnistriene", mențin „tendința", constant, în imperiul artei. Replică, intenționată sau nu, la arghezienele *Flori de mucigai,* declarată replică, omagială, la *Romancero gitan* al lui Federico Garcia Lorca, volumul *Cîntice țigănești* a ridicat romanța vulgară, de mahala, coruptul cîntec lăutăresc la demnitatea unei condiții literare omoloage celei obținute de romanța obișnuită prin Ion Minulescu. Pornind de la Anton Pann, poetul „țigăniei, rai beteag" a izbutit să creeze, prin retopirea, combinarea, decantarea unor eșantioane de folclor țigănesc, un lirism modern (deși nu „modernist"), cu păstrarea pitorescului specific al vorbirii etniei celebrate și comunicarea, tocmai prin aceasta, a unui straniu inefabil sufletesc. În cel mai degradat limbaj de periferie, cu termeni ilari, construcții gramaticale șoade, expresii deocheate, fonetisme șocante, vulgarități,

sînt exprimate cuceritor candori, melancolii, duioșii, într-un cuvînt : simțăminte tandre, vibrații emotive de o gingășie nesfîrșită. Trîntite cu ingenuitate, vulgaritățile devin adorabile și tot astfel celelalte fapte de expresie, ce dau o atît de particularizantă culoare zicerilor de factură gitană : „Ce-a mai fost nu poci să știu ; / ginerică, om candriu, / îi sorbea ca pe-o cafea / ochii ei de catifea. // Și între mireasa albă / și țiganca a cu salbă, / cînd au mers ca să se culce, / strîns-a țîța ei cea dulce. // Ismenită nunta toată ; / a rămas mireasa fată / și-a fugit păunul-mire / cu țiganca de tingire. // Spune, inimă, de știi, / leac ales pentru candrii ; / spune leac nedovedit / pentru boala de iubit". Cu superioară iscusință e mimată și stîngăcia versificației din cîntecul de lume periferic, în special prin adoptarea de ritmuri desuete („Mai știi ceasul, caldarîmul / știrb, uluca fără porți ? / Singur lîngă ea, salcîmul / înflorise ca de morți") și recurgerea la asonanțe : „Să spuie care-o cunoaște / cum era de dată-n Paște ; / că, bătu-o-ar stelele, / și-a tras și sprîncenele..." ; „Măi flăcău, eu nu mă plîng, / aș face cu tine tîrg...". În virtutea efectelor poetice create pe asemenea căi, poeziile, chiar fiind numai prelucrări de cîntece propriu-zis țigănești, decalcuri după astfel de cîntece, sau, unele, după „romanțe" de ale lui Garcia Lorca, posedă un timbru atît de personal, de inedit, de unic încît faptul că ele sînt creația integrală a lui M. R. Paraschivescu rămîne, evident, în afara oricărei discuții.

Curînd după apariția volumului prin care și-a înscris numele în istoria poeziei românești, *Inimii sub săbii* (1934), Eugen Jebeleanu a început să publice în reviste poeme de factură diferită, de mult mai directă expresie. Anxietăți, nemulțumiri, revolte, presimțiri de convulsii istorice, încifrate în numitul volum într-o iconografie migălită cu neîntrecută iscusință artizanală, sînt, în noile poezii, rostite limpede, la modul incriminatoriu, cominatoriu, vaticinar : „Oh, vom mînca și astăzi ca să trăim... / Gîrboviți, atenți deasupra blidului, / Necunoscuți de palmierii de aur ai soarelui, oh, vom mînca / Și astăzi ca să trăim... // Numai atît, totdeauna ?... / Aud într-o lume de piatră, / De pretutindeni, un vaiet : / Așteaptă, așteaptă..." Sau : „Revoltat sunt pe mine că am răbdat

atît. / Pe țara asta, că rabdă încă. / Lațul mi-a ajuns pînă sub gît, / Prostia ne pune juguri și ne mănîncă". Scrîșnetul de revoltă devine rechizitoriu în poemul de largă respirație *Ceea ce nu se uită*, piatră de hotar între două vîrste de creație, și totodată în formularea lui Perpessicius, „stelă amintitoare" la fruntariile dintre „cele două perioade ale istoriei noastre contemporane" [16]. Stilul nu e nici withmanian, nici maiakovskian, însă, asemenea poetului rus revoluționar, Jebeleanu își strigă exasperarea (într-un mod mai apropiat de Hugo, de Petöfi, de expresioniștii impetuoși) „în gura mare" : „Ați aruncat capetele noastre / Ca pe niște zaruri sub pămînt, / Niște zaruri cu trei găuri albastre : / Gura și ochii ce nu mai sînt...". „Gurile noastre de vînt învelite / N-au prețuit cît o gură de tun..." Arma cu care, deocamdată, răzvrătitul amenință pe torționari e doar memoria : „Dar eu nu uit nimic. Eu sînt strigoiul / Din plină zi, cu buze de cenușă, / Cel ce-și deschide vinele și vede / Că nu mai curg din ele decît lacrimi / Din plînsul celor răstigniți de voi". Neuitarea poate însă deveni forță materială, și poetul profețește zguduiri : „Morți neștiuți, purtați-mă pe vînturi, / Căci eu sînt cel ce vrea și pentru voi / Topor să fie, flacără cu gheare / Sau o pădure-n mers răzbunător !..." *Ceea ce nu se uită* e cartea de abilitare a lui Eugen Jebeleanu ca *poeta-vates*.

De la început angajată, poezia lui Mihai Beniuc reeficacizează, în expresie inedită, personală, duhul poeziei ardelene de inspirație socială, de dîrză, directă atitudine nonconformistă. Poetul se legitimează ca fiu al unui „neam sărac", de „bieți români ce scormonesc pămîntul", și, declarîndu-se, precum altădată Coșbuc, una cu neamul respectiv („Carne sînt din carnea voastră ruptă"), își anunță, încrezător, hotărîrea de a „intra masiv și greu în vreme", „ca țăranul printre snopi de grîu". Modul său atitudinal individualizant e o irepresibilă semeție țărănească („Tot semeț mă voi ține în șa"), încăpățînarea de a „nu se supune la vînt", a nu se închina „nici Domnului, nici Dracului", a sfida arbitrarul, chiar dacă e dictat de o autoritate supranaturală absolută : „Nici cu cerul n-am trăit în pace. / M-am luptat ades cu Dumnezeu". O asemenea armătură psihică exclude prin definiție

timorarea, scepticismul, descurajarea, și cînd „îndoiala bate icuri“ în sufletul „nesupusului la vînt“, acesta reacționează „tot mîndru“ : „Nu mă tem, / Nu mă tem eu de blestem. / Vreau să fiu și am să fiu, / Am să fiu ce vreau să fiu“. Ratările în sfera vieții intime îl clatină fără a-l doborî. Îl îndîrjesc în demersurile vizînd fericirea obștească : „O vară-ntreagă însă am tot visat la ea. / Țăranilor, de ciudă, le injectam revolte“. Ca exponent al „neamului sărac“, poetul e decis să se consacre integral emancipării acestuia. „Flăcău de pe Crișuri“, Parsifal transilvan, autorul *Cîntecelor de pierzanie* izbește în poeticile recluziuni ermetice, în anemicele purisme, cu o estetică a tumultului : „Cînd voi izbi o dată eu cu barda, / Această stîncă are să se crape / Și va țîșni din ea șuvoi de ape. / Băieți, aceasta este arta !“ Prin actul de biblică amintire al „lovirii în stîncă“, cîntărețul vrea să desferece „izvoarele-nceputurilor sfinte“, menite să „fecundeze“ întunericul („Noaptea asta ce-o ținem în brață“), spre a zămisli viață nouă, „viață din viață“. În termeni mai expliciți, tot ai săi, poezia pe care o propune Beniuc implică negarea contemplărilor evazioniste, asumarea de către creator a funcției de nerv senzitiv al obștei care i-a dat ființă : „Mi-am ridicat privirile spre cer, / Dar nu-mi spune nimic mătreața lui de stele, / Nici luna lustruită ca tingirea. / Îmi pun în schimb urechea pe inima țării / Și-aud bătăi neregulate prin gemetele surde...“ Spre a face sensibile — fie și cu prețul renunțării la artă — zvîcnete de „durere românească“ pe care nici măcar Eminescu nu le-a cuprins „în stihurile lui dumnezeiești“, „trebuie să știm pe care coardă / E de sunat“. Vibrațiile eului solitar trebuiesc sacrificate („Nu-i timp acum de cîntece duioase, / De lună și dragoste“), pentru a lăsa, pe harfă, tot locul unor „descîntece și blesteme“ prin care poeții „să vîre în viață“, „ca vracii“, „febra mișcării“. Poemele trebuie scrise „nu cu peniță, cu ascuțișul coasei“, cuvintele să fie „de foc și de plumb“, spre a zbura „ca gloanțele din flinte“. Cu acest program, fiul liric al Munților Apuseni reactualiza concepția despre poezie formulată de Goga, și în versuri și pe cale prozastică, concepție potrivit căreia poetul e „un luptător, un deschizător de drumuri, (...) un om care filtrează durerile

poporului prin sufletul lui și se transformă într-o trîmbiță de alarmă“ [17]. Proclamînd-o, Beniuc a și validat această concepție, asemenea precursorului său, prin creație. Printr-o creație nutrită, natural, de altă sensibilitate, orientată de o nouă ideologie și, în bună măsură, altfel structurată. Majoritatea „cîntecelor“ editate în 1938 se mențin prozodic în tipare tradiționale, aproximativ eminesciene ; cîteva — dintre cele mai reprezentative — sînt scrise însă în versuri libere, nerimate, abrupte asemenea stihurilor lui Cotruș, nu și bubuitoare, în general, ca acelea, mai curînd melodice, la un mod elegiac, ca ale lui Goga. Ce le diferențiază pe toate, pregnant, indiferent de tăietura versului, e prospețimea inspirației, figurația în parte inedită mai ales prin combinație, o vigoare specifică, un mod frust, țărănesc, al formulărilor, al intonației, accentuat prin anumite fonetisme ardelenești („brață“, „aicea“, „urieșii“, „ai !“), savuroase în contextele parțial neologistice în care apar, o robustețe a tonului, dată și de ritm și de lexic și de articulațiile frazei, în fine : o notă de energie, de dinamism, concentrată uneori în imagini de o noutate izbitoare, fascinantă : „Văd barda lunii sus“ ; „Și luna țipă ca o curcă, / Ascunsă roșie-n făget“, „... luna / Va fi doar potcoava de pe cal / Ce-am pierdut-o-n fugă năzdrăvană / Peste țări de-azur și de opal“, „Cînd luna iataganul și-l aruncă / În fundul apei cu pietriș de stele“. Un deal, Plești, „stă lîngă sat de cînd veacul / Ca un dulău cu botul pe labe“. Ciocîrlia e „bulgăr de țărînă ars de soare“. Aripa sufletului „mătură“ stelele. Poetul străbate cosmosul, în goană vijelioasă, într-o „sanie fără clopoței“, asemenea unui alt Sfînt Ilie sau lui Iupiter tonans : „În jurul meu, un ocean de fulgere. / Porni tăria toată pe distrugere. / Și zboară-n țăndări stele și comete. / Ce trăsnete și tunete — cerești trompete !“ Neoromantism, în esență ; neoromantism dinamic, stenic ; neoromantism modernizat într-un chip ce îl apropie de expresionismul vaticinar și chiar îl identifică intermitent, cu el. Andrei Mureșanu, Coșbuc, Goga— actualizați prin Cotruș, prin Ady, prin Esenin. „Trîmbiță de alarmă“, poezia tînărului Beniuc vestește aluziv sau pe ton explicit mesianic, o nouă lume („Pe unde n-a fost pîn-acum nimic / O lume nouă Eu am să ridic !“),

a cărei instaurare avea să fie precedată de convulsii : „Sînt multe de făcut în țara noastră. / Va fi mare clocot și chiot în crama vieții". „Ai ! ce s-or mișca-ntr-o bună zi Munții Apuseni / Ce s-or urni din loc, ca uriești !" ; „Eu însă-aud, în noaptea ce se lasă, / Șuier de piatră pe tăiș de coasă..." ; „Să plesnească odată gogoașa prezentului, / Ca să vedem ieșind din ea / Fluturele vieții noi. / Din zările de sînge și de scrum / Ca o minune nouă să răsară, / Călare pe Destin, / Omul !"

Pe măsura precipitării evenimentelor istorice care îi confirmau prevestirile, izvoditorul „cîntecelor de pierzanie" se impune tot mai vădit drept cel mai mare poet român al mișcărilor timpului istoric. „Plînsul istoriei contemporane" devine sursa celor mai originale, mai frumoase dintre poemele lui : „Hei, fraților, la mine-n sînge / Istoria contemporană plînge". Cu tot mai lămurită adresă, poetul denunță cauzele imediate ale „durerii românești" ; cu tot mai mult curaj, anunță timpuri ce aveau să vină. Antologica poezie *Melița* omologhează, alegoric, cu instrumentul numit în titlu, războiul ce tocmai izbucnise : „Toată vara, toată toamna latră / Melița, melița. / Cad puzderii cînepile verii, / Cînepile toamnei cad puzderii, / Cum le mușcă îndîrjit și latră / Melița, melița". Alte piese din *Cîntece noi* (1940), și mai cu seamă din *Poezii* (1943), din *Orașul pierdut* (1943), din *Un om așteaptă răsăritul* (1946) etalează priveliști simbolice de țară invadată de buruieni („Cîmp românesc, / Cresc buruienile, cresc. / Floarea minunată / Nu se mai arată"), comunică sentimentul autorului de a fi, în propria țară, străin și captiv („Ca un străin mă simt în țara mea", „E slobod să mai cînt în România ?"), vestesc iminenta apropiere de timpuri noi : fie deschis, fie chiar sfidător („Ați priceput : Cu mii de cai putere, / Se crapă zorii unei alte ere !" ; „În zadar vă zbateți și asudă / Fruntea voastră galbenă ca ceara. / Nu puteți, degeaba-i orice trudă / Să legați cu lanțuri primăvara"), fie, mai adesea, pe cale de simboluri : „Dar în zori, cînd va cînta cocoșul / Și vor curge noi lumini, pe frunți / Stihul meu va fi păunul roșu / Beat de slavă dănțuind pe munți". O dată cu accentuarea notei sociale, cu precizarea sensului ideologic, se accentuează, în poezia lui Beniuc, și nota na-

țională. „Pegasul meu e murgul românesc", specifică „tobosarul timpurilor noi", și în „cîntecele noi" ale sale sînt frecvent invocați Horia, Iancu, Gelu. Ei îi vor fi zei tutelari, în continuare, și după înălțarea pe cerul țării a „soarelui roșu", „aprinsă dropie", spre care poetul vibrează, ca „ciocîrlie" : „Cucuvaie fost-am pînă ieri, / Iar de astăzi, iată-s ciocîrlie". Potențarea caracterului național angajează și modalitatea cristalizării artistice, care, prin atenuarea în toate straturile a elementului șocant, se integrează în neoromantism, cu eludarea impulsurilor expresioniste.

Cu timpul, neoromantismul liricii lui Mihai Beniuc va învedera, asemenea neoromantismelor și romantismelor mai tuturor celorlalți poeți, din generația sa și din altele, tot mai clare tendințe de instalare în structuri literare paradigmatice, ajungînd — sau tinzînd — să se confunde cu neoclasicismul.

„PERSONALITATEA“ MODERNISMULUI ROMÂNESC

La o sută de ani de la editarea volumului *Excelsior* și la peste atîția de la apariția *Literatorul*-ui, revista prin care a început să se propage în România spiritul artistic modern, e mai mult decît evident că poezia românească de structură modernă s-a cristalizat îndeajuns pentru a se putea, astăzi, încerca o stabilire a locului ei în spațiul liric european și chiar universal.

Căci îl are. Existînd o „personalitate“ a literaturii române [1], există implicit și un specific românesc al modernismului. Există un modernism specific românesc. Teama tradiționaliștilor că, prin modernizare, lirica românească avea să-și piardă identitatea națională, s-a dovedit gratuită. Nu numai că nu și-a pierdut-o, dar și-a sporit-o chiar, spectaculos. Și-a precizat-o, a făcut-o mai vizibilă decît era. Sub impulsul spiritului inovator din alte literaturi, poeții români s-au angajat și ei în mondiala competiție de primenire a limbajului, căutînd, fiecare în alt chip, să valorifice la maximum posibilitățile expresive ale graiului în care se exprimau și implicit (pe măsură ce își creau tehnici adecvate) să exploreze noi zone de sensibilitate. Subiective, firește, proiecții ale eurilor individuale, universurile lor artistice revelau, prin însuși faptul de a fi fost întemeiate, și dimensiuni ale sufletului național. Apariția de capodopere construite altfel decît cele clasice sau romantice și care comunicau ceva deosebit, sau în plus, demonstra posibilitatea de a se crea românește, în spiritul și cu mijloace ale artei moderne, valori de același tip și aceeași calitate cu valorile-etalon din marile literaturi. De la instalarea în

patrimoniul spiritualității autohtone și universale a unor volume precum *Plumb, Lauda somnului, Joc secund, Cuvinte potrivite,* conștiința de sine a națiunii române e alta. Marii poeți din secolul al XX-lea, aidoma predecesorilor din veacul anterior, au actualizat potențe creatoare dintre acelea ce, numai ele, erau de natură să arate lumii pe deplin, și să ne releve nouă înșine, cine sîntem și ce putem. Exprimîndu-ne, Arghezi, Blaga, Bacovia, Barbu, și toți ceilalți creatori — nu doar poeții — ne-au și refăurit. Ne-au redimensionat sufletește și ne-au dat alți ochi. Văzîndu-ne în ei, ne cunoaștem mai bine. Știm mai exact de ce resurse dispunem, ca neam, și cum pot fi acestea exploatate spre a spori în continuare avuția spirituală a umanității.

Integrată, prin modernizarea limbajului și a preocupărilor, în mișcarea artistică internațională, poezia românească a beneficiat, *eo ipso,* de experiențele și cuceririle poeziei din alte țări, altfel spus : a primit o seamă de bunuri artistice din afară. Dar a și dat ! A primit tocmai pentru a putea da, la rîndul ei, Ce ? La această întrebare e de răspuns astăzi. Dacă acum cîteva decenii, și chiar în zilele noastre, pînă nu prea de mult, trebuia dovedit că arta românească are de cîștigat, și nu de pierdut, prin asimilarea spiritului modern, azi ne găsim în situația inversă de a stabili ce a dobîndit arta universală prin participarea la viața ei a creației românești. Cu alte cuvinte : ce individualizează — în cazul concret — lirismul românesc de expresie modernă pe plan universal. Spre a răspunde integral, ar fi, desigur, necesară studierea comparativă amănunțită a poeziei din întreaga lume, act ce depășește cu mult orice posibilități individuale, iar dacă s-ar constitui în acest scop o echipă, fiecare din acei ce ar forma-o s-ar vedea nevoit a-și corobora judecățile cu ale celorlalți, adică ar trebui să procedeze exact cum procedează oricine : găsindu-se ontologic în imposibilitate de a cunoaște totul din sursă directă, și-ar întemeia supozițiile, cu toate fatalele riscuri, și pe o informație obținută prin alții. Dar nici sinteze întru totul edificatoare asupra poeziei din absolut fiecare țară cu o cultură modernă demnă de luat în considerație nu există, iar unele dintre cele existente sînt

inaccesibile, negăsindu-se în biblioteci publice. Traducerile în limbi de circulație planetară, chiar și din mari poeți europeni, sînt parțiale, și, ca orice tălmăciri, „trădează" originalele, inevitabil. Chiar în situația aceasta, însă, dominantele creației lirice din o seamă de literaturi pot fi intuite și e posibil a deduce din ele nuanțe specifice ale spiritului în care, într-o țară sau alta, s-au efectuat diverse experimentări moderniste și s-au scris opere de aproximativ același tip ca operele românești ce fac obiectul cercetării noastre. A determina cu precizie caracterele particularizante ale modernismului românesc, fie și numai în poezie, e o aspirație ce pretinde eforturi ale mai multora, de durată.

Orice demers de genul acesta, fatalmente sumar și limitat, are din principiu sorți de izbîndă doar — firește — dacă pista pe care este orientat e una în măsură să-i ofere șanse de a deveni operativ. Este inutil a căuta forme, procedee, tehnici care să fie proprii liricii moderniste românești în exclusivitate. Instrumentele, mecanismele, modurile operaționale decid, cum ar zice Maiorescu, „condiția materială", a artei, adică tocmai ceea ce nu individualizează creația, ci o socializează : ceea ce o încadrează în secol, în civilizație, într-o configurație uniformizatoare. Procedeele, formele se transmit. De îndată ce apar, ele sînt numaidecît preluate de către toată lumea, devin bunuri colective. Ce diferențiază arta unei națiuni (nu arta doar, însă arta în modul cel mai semnificativ) e ceea ce o integrează în „cultură" : sufletul ei, exprimat de stilul interior. Acel inefabil care, după toate indiciile, nu se schimbă substanțial o dată cu „spiritul veacului", sau, în orice caz, se schimbă mult mai încet decît limbajele în care se rostește (și, pare-se, fără a-și înstrăina vreodată anumite componente medulare), dar căruia, spre a se revela umanității într-o anume epocă, și chiar pentru a-și dezvălui constituenți rămași pînă atunci în penumbră, îi sînt necesare mijloace comunicante adecvate civilizației epocii respective. Mijloacele sînt inventate, natural, de cineva, și e un titlu de glorie pentru o literatură faptul de a da altora tehnici și aparaturi, chiar dacă valoarea acestora atîrnă de eficacitatea lor, de ce se obține prin ele, de,

cum s-ar zice, în terminologia pe care am împrumutat-o, calitatea „culturii" oferite prin acele forme de „civilizație". Poeții români de după 1900, întocmai de altfel ca și cei dinainte, au dat secolului „cultură" cu mult mai multă decît „civilizația" primită de la el. „Civilizație" i-au dăruit puțină, dar, spre deosebire, de premergători, i-au dăruit, totuși... Chiar dacă n-a fost receptată ! Bacovia, s-a văzut, a recurs (incidental) cu anticipație la procedări ce aveau să fie întrebuințate de futuriști, expresioniști, dadaiști, suprarealiști, de poezia antipoetică. Dadaismul e conținut în germene nu doar în poemele românești ale celui ce, împreună cu alții, l-au declanșat, ci și în scrieri publicate înainte de 1916 de Adrian Maniu, de Ion Vinea, și, mai cu seamă, în prozele lui Urmuz, care preludează și (mai ales) întreaga literatură a absurdului. Nu pionieratul în materie de avangardism caracterizează însă primordial modernismul românesc. Dimpotrivă.

E de-a dreptul un loc comun, mai ales de la apariția *Spațiului mioritic* încoace, a spune că arta românească, și întreaga noastră cultură, exprimă un suflet echilibrat, că, găsindu-ne „pe un pămînt de cumpănă, între Apus și Soare răsare" [2], ceea ce ne definește e mai cu seamă un infailibil simț al măsurii, inapetența pentru excese. Convins că această caracterizare se aplică și poeziei din perioada interbelică, Al. Philippide o prezenta, într-o prelegere estivală adresată unor studenți și profesori străini, ca judecată de realitate, apodictic. Ca întotdeauna, lirica românească ar fi „cules din mișcarea literară străină", și în perioada sincronizării ei totale cu arta modernă, „numai ceea ce i-a priit, numai ceea ce s-a potrivit cu firea națională". „Echilibrată și serioasă", înclinată „către concret și imediat", firea neamului nostru refuză „exagerarea sentimentală", „paroxismul", „exaltarea cuvioasă a extazului, furia mistică". În producerile artistice specificul ei s-ar vădi într-un „realism fundamental", neprielnic „poeziei abstracte și lirismului de aspirație metafizică". Străin spiritualității românești este, după Philippide, și aventurismul pe tărîm artistic formal, inovațiile avînd în poezia noastră „un caracter potolit", modernismul interbelic fiind un

curent nu de răsturnare, ci de „construcție în continuare“ [3]. Aserțiunile acestea conțin, indiscutabil, mult adevăr, însă, în același timp, este de departe vizibilă prezența înăuntrul lor și a unor anumite „exagerațiuni“. Caracterul național românesc e, într-adevăr, incompatibil cu sentimentalismul necontrolat, morbid, cu exultanța demențială și deznădejdea paroxistică ; el nu suportă delirul mistic, nu posedă simț pentru abisalitățile tenebroase. În viziune filozofică românească, subconștientul nu e un haos sau un tărîm infernal, al purei instinctualități ; e o „structură cosmotică“. Numind presupușii factori stilistici inconștienți : „categorii abisale“, Blaga nu vede în artist un „posedat“, un fel de medium, care, cînd creează, se află în transă. Nimic mai opus gîndirii sale decît o asemenea înțelegere a actului creator. Departe de a reduce conștiința, la rolul de anexă a unui subconștient inform, întunecat, autorul studiului *Orizont și stil* atribuie chiar subconștientului categorii analoage acelora ale conștiinței, adică și-l reprezintă ca pe un tot organizat, acționat de legi, asemenea cosmosului. Ordinea interioară clară nu exclude însă nici „poezia abstractă“, nici „lirismul de aspirație metafizică“. A afirma contrarul e a face abstracție de Barbu și de Blaga. Iar a spune că întreaga poezie românească de tip modern s-a creat fără a nega în nici un fel, măcar parțial, poezia de expresie tradițională este o generalizare abuzivă. Nu a negat Macedonski poetica eminesciană și întreaga direcție junimistă, „nemțită“ ? Nu s-au declarat Minulescu și prietenii săi drept „ceilalți“, n-a fost acțiunea lor o „insurecție“ ? N-a revoluționat Arghezi lexicul și sintaxa poeziei românești ? Avangardiștii din deceniile interbelice n-au dinamitat clișee înțepenite ? Nu e poezia lui Macedonski (parțial) și mai ales aceea a lui Minulescu, Bacovia, Arghezi, Blaga, Barbu, Maniu, Fundoianu, Vinea, sau aceea a lui Philippide însuși, cu tot caracterul „potolit“ al diferențierii ei, o altă poezie decît a lui Coșbuc, Iosif, Goga, Topîrceanu, Crainic, Voiculescu (în parte) și chiar Eminescu ? Cu aceste necesare atenuări și rectificări, fondul aserțiunilor lui Alexandru Philippide se menține,

fără îndoială, valid. Poezia românească s-a modernizat fără a face *tabula rasa* din valorile trecutului ei, fără a săpa între un stadiu al evoluției sale și cel anterior, o prăpastie, fără a se dizolva, cu pierderea originalității, în vreo formulă modernistă supranațională sau specifică vreunei alte literaturi, fără a se aventura, în avîntul căutării de mijloace expresive noi, dincolo de anumite margini.

Tot sau aproape tot modernismul poetic românesc se află, embrionar, în Macedonski. Inclusiv excesele lui, dacă nu chiar acestea mai cu seamă. Există la Macedonski și peisaj citadin, și exotism, și senzație rară, perversă chiar, și macabru, și satanism, și vers liber, și incantație, audiție colorată, instrumentalism, simbolism fonic ; nimic din ce s-a experimentat la Paris în ultimele decenii ale secolului trecut n-a rămas neîncercat și de către el și prozeliții săi. În ce direcții a fost însă urmat de poeții de seamă ? În nici una dintre acele ce duceau la simplu mimetism. Nici un poet care este și va fi citit pentru el însuși, și nu pentru determinarea caracteristicilor unui curent, nu s-a conformat vreodată modei literare, docil, sau, dacă, precum Macedonski, s-a dat în vînt după ultimele noutăți, a imitat doar cu titlu de experiment și, în bună măsură, din rațiuni polemice, din spirit de frondă, mereu în căutare de modalități artistice cît mai adecvate propriei naturi sufletești. Întemeietorul cenaclului și revistei *Literatorul* s-a exercitat în cele mai bizare practici poetice, dar s-a realizat plenar și defintiv în expresie, dacă se poate spune, clasic romantică, și modernă la modul neoclasic. S-a realizat magnific în *Noaptea de mai*, *Noaptea de decemvrie*, *Stepa*, *Lewki*, în *Perihelie*, în *Poema rondelurilor*, nicidecum în *Înmormîntarea și toate sunetele clopotului*, *Lupta și toate sunetele ei*, *Guzla*, *Idile brutale*. Minulescu n-a imitat, *stricto sensu*, defel. Și-a creat un stil care, contrastînd spectaculos cu acela al liricii de factură tradițională, e numai al său. Declanșatorul celui de al doilea val simbolist în poezia românească n-a copiat vreun poet străin, ci și-a făurit limbajul propriu combinînd procedee diverse, ale mai multora, români inclusiv, introducînd altele, inedite, și a făcut-o într-o ma-

nieră ce nu rupea continuitatea unui anume stil liric, cel muntenesc, decît în aparență ; în fapt, tocmai îl revitaliza. De aici și adeziunea de masă la „minulescianism". Revenind la Macedonski, opera sa a dat impuls procesului de modernizare substanțială prin ceea ce este netrecător într-însa, prin ceea ce nu ține de modă, ci de eternitate, prin ceea ce e creație solidă. Chiar dacă nu acestea au fost imitate imediat (și nici nu puteau fi). Gustul — mai exact, simularea gustului — pentru macabru, de exemplu, și satanismul, s-au propagat în afara cercului *Literatorul* doar cu totul sporadic și numai în ambianța simbolistă, și acolo modificate. Morții lui Minulescu sînt umbre, figuri de pantomimă, total dematerializate prin stilizare convențională. Într-o narațiune minulesciană, diavolul se înfățișează ca un oarecare „domn Damian", ins absolut comun. Altundeva, într-o proză de Adrian Maniu, relatarea unei vizite nocturne a „Domnului Schelet", *alter ego* al naratorului, evoluează spre băscălie. La Bacovia, dimpotrivă, macabritățile nu sînt simplu fapt de „literatură", de „stil" ; sînt apariții prin care se comunică autentic, material, senzația morții ; apariții, așadar, de cu totul alt tip decît acele, pur decorative, din literatura lui Macedonski, a „parnasienilor" și a unora dintre „simboliștii" de a doua promoție. Tot astfel, „satanica oră" este, în poezia bacoviană, mai mult decît „creație de atmosferă" în înțelesul comun al sintagmei, mai mult, cu mult mai mult decît un produs doar al virtuozității artistice ; e, ca în opera lui Poe, realitate terifiantă. Celelalte inovații macedonskiene au fost utilizate de către moderniștii de mai tîrziu, și ele, numai după trebuință : ca mijloace, și nu ca scopuri în sine. În alte literaturi există poeți, și nu doar poeți — Vicente Huidobro, bunăoară, Velemir Hlebnikov, sau, mai cu seamă, James Joyce — care și-au făcut program din aranjarea cuvintelor în funcție exclusiv de virtuțile sonice, din cultivarea pe criterii pur muzicale, sau plastice, a cuvîntului rar, ieșit din uz, sau, invers, a neologismului, din crearea pe diferite căi, inclusiv prin combinarea unor lexeme din limbi diferite, de noi vocabule. La noi, purele exerciții de stil sînt rarisime. Criteriul adoptării indiferent cărui procedeu, al introducerii unei inovații

oarecare, de indiferent ce natură : fonică, lexicală, sintactică, prozodică, e funcționalitatea în serviciul unui sens. Termenii argotici din *Flori de mucigai* sînt instrumentul de fixare a fizionomiei psihice proprii unei anumite umanități. Cei religioși, cu aromă arhaică, din „psalmi" sînt ceruți de natura stărilor de conștiință rostite. Prin inversiunile sintactice operate, Arghezi nu dă pur și simplu relief unor termeni, cultivați pentru ei înșiși, sau unor membre ale frazei, de dragul construcției insolite, ci accentuează anumite idei, și contorsionările frastice sînt, la el, asemenea liniilor strîmbe în pictura lui Van Gogh, modul concretizării lingvistice a tensiunii interioare. „Cir-li-lai"-urile și „bu-hu--hu"-urile lui Ion Barbu sînt necesare pentru construirea imaginarului de un anumit tip : cadru al experiențelor sufletești revelate.. La fel și în versurile altor poeți, formulările insolite, devierile de la normă, „figurile" de tot felul îndeplinesc, de regulă, funcții semantice. Nu-i vorba de „artă cu tendință". Poeții nu-și adaptează, firește, deliberat sensului și finalității elocuției fiecare întorsătură de frază, fiecare epitet și fiecare sunet. Convergența finalizantă a operanților lingvistici se realizează în virtutea purei intercondiționări lăuntrice, sub acțiunea emoției generatoare de lirism. Celor mai mulți poeți români le lipsește simțul totalei gratuități. Ei spun pentru a spune *ceva*, și nu doar pentru a *spune*. Excepțiile sînt periferice. Nu insignifiante și fără valoare artistică, dar periferice : George Magheru, Stephane Roll, Jacques G. Costin. Poeții de prim plan, chiar atunci cînd, precum Arghezi, „se joacă", nu spun indiferent ce. Acei ce și-au dat măsura posibilităților pînă la al doilea război. În zilele noastre, situația a devenit mai complexă. „Copilărestile" lui Arghezi nu sînt pure zbenguieli, jocuri gratuite. Ele „instruiesc" despre cîini, mîțe, păsări, despre „facerea lumii", deci au tocmai o finalitate precis didactică. În acele „copilărești" care nu sînt destinate copiilor, ca, de ex. *Har* și alte c seamă de „versuri de seară", de „buruieni" sau „hore", „jocul" trădează preocupări și obsesii de exact același gen precum poemele cele mai grave sau proza satirică.

În același spirit ca experimentările macedonskiene au fost, și încă mai sînt, cu preponderență, valorificate selectiv în poezia română achizițiile altor literaturi. Influența asupra simbolismului românesc a lui Mallarmé e ca și inexistentă, și, în măsura (infimă) în care există, s-a exercitat indirect. Nu poezia mallarmeană, în orice caz nu atît ea, cît teoria lui René Ghil, din *Le traité du verbe* le-a insuflat artizanilor din gruparea *Literatorul*, și mentorului lor, tentativele de a crea magie verbală. În *Poema rondelurilor*, și nu doar acolo, Macedonski a creat „poezie pură", însă de cu totul altă speță decît cea din sonetele mallarmeene, comparabilă mai curînd cu poezia lui Valéry, ce avea să fie scrisă ulterior. Cît privește „mallarmeismul lui D. Anghel (dacă se acceptă aserțiunea lui Călinescu), acesta e strict exterior : imagismul floral. Abia în perioada interbelică a început modelul Mallarmé să devină proliferant în poezia românească, iar critica, precum s-a văzut, nu numai că nu l-a întîmpinat cu entuziasm, dar a manifestat față de el reticență și chiar consternare. Tot atunci, de altfel, s-a instalat temeinic purismul ermetizant și în alte literaturi. La noi, evident, prin Ion Barbu. Însă chiar Ion Barbu l-a adoptat după ce crease magistral în alt spirit *(Isarlîk)*, și niciodată nu și l-a însușit integral. Experimentul *Un coup de dés...* nu reprezenta, în ochii poetului nostru, decît o „inovație tipografică", un fapt de istorie literară, cu nimic mai interesant decît instrumentalismul „nefericitului René Ghil", înregistrabil, ca acesta, doar la capitolul „reformelor total arbitrare", ce „nu participă prin nimic la tendințele momentane și generale ale spiritului" și „n-au supraviețuit propriei lor zarve" [4]. Școală, Ion Barbu a făcut, totuși, mai mult prin ceea ce a preluat de la Mallarmé decît prin creația absolut originală. Așanumitul ermetism din deceniul al patrulea nu e cîtuși de puțin poezie de cunoaștere, este doar vorbire dificultoasă : artistică în o seamă de cazuri, dar „hermetică" nu. Mai exact spus, ermetism autentic (hermetism !) se găsește doar la Ion Barbu însuși (în ciclul *Uvedenrode*, în cîteva piese ale ciclului *Joc secund*), și chiar la el, acesta e contracarat de pseudoermetism, de simplă obscuritate, provocată artificial. În poezia italiană, în cea

spaniolă, acțiunea modelului mallarmean a avut un caracter stimulativ îndeosebi. Ungaretti, Montale, Quasimodo, Jiménez, Guillén, Salinas au scris „poezie pură", de expresie densă, de maximă concentrare a limbajului, fără împrumutarea gramaticii mallarmeene și, în genere, fără siluirea cu tot dinadinsul a gramaticii. De altminteri, acești poeți, și, într-un mod sau altul, toți poeții italieni și spanioli contemporani cu ei n-au făcut, îndemnați de (sau și de) purismul lui Mallarmé și al lui Valéry, decît să reia — drept reacție, unii, la un simbolism inconsistent, verbios, alții, la un romantism extenuat — tradiția formulării impecabíl elegante, rafinat artistice, a năzuinței la perfecția formală prin excelență caracteristică propriilor literaturi. Cum era să nu găsească „poezia pură" teritoriu prielnic în Italia, patria artei, și în Spania, țara lui Velasquez și a lui Góngora ? O seamă de poeți și din diverse alte țări, din toate țările ale căror literaturi traversau procesul de modernizare, s-au format, asemenea celor amintiți, în bună măsură sub influența lui Mallarmé și a succesorului său direct. De pe urma experienței acestor căutători ai absolutului liric se resimte, de fapt, evoluția în secolul nostru a întregii poezii, de pretutindeni. E puțin probabil, e cu neputință chiar, ca vreun poet, în indiferent ce punct al planetei, punîndu-și, din necesități practice imediate, probleme de tehnică a creației, să nu-și fi elaborat, chiar neformulînd-o, o anume estetică pentru propriul uz, în spirit fie purist, fie ostil purismului. Accentuarea în toată lumea a preocupării pentru stil, intensificarea eforturilor de-a articula memorabil se explică, neîndoielnic, și prin exemplul stimulativ în acest sens al operei lui Mallarmé, și a lui Paul Valéry. În înțelesul acesta, există mallarméism chiar și la antimallarméeni. Direct în spiritul poeticii maestrului francez presimbolist au creat, fără servituți față de literă, între alții, în afară de italienii și spaniolii menționați, Gottfried Benn, Velemir Hlebnikov, Boris Pasternak, Babits Mahàly, Wallace Stevens. În poezia română din perioada interbelică, respectiva poetică a pus în mișcare mai mult spiritul de imitație decît spiritul creator. Se confirmă teza lui Blaga. Influența exercitată în România de către cultura franceză prin Mal-

larmé și Valéry a fost una modelatoare, chiar asimilativă, nu una catalitică. Ion Barbu însuși, temperament diametral opus aceluia al autorului *Herodiadei*, a ajuns prin Mallarmé la sterilitate. Moment major în istoria lirismului românesc, ciclul *Joc secund* a fost pentru autor cîntecul său de lebădă. Tinerii emuli ai lui Barbu întru ermetism formal n-au avut același destin literar în măsura în care au abandonat ermetismul. Era, se vede, prea devreme, în anii treizeci, a se încerca, la noi, pe scară mare, crearea de poezie a emoției intelectuale alambicată (intelectualizarea fiind, de altfel, în destule cazuri, doar pretext pentru operarea de contorsionări verbale gratuite, în absența emoției) și, mai ales, timpul istoric impunea, implacabil, și în lumea literară, preocupări de cu totul alt gen. Avea să vină, însă, și un timp mai propice unor asemenea experiențe și, ca prin miracol, modelul Mallarmé a resuscitat. A resuscitat, devenind realmente productiv. Sub impulsul creației lui Barbu, așezată în fine oficial pe treapta cuvenită a ierarhiei valorilor, în poezia ultimelor aproximativ două decenii a apărut un ermetism de substanță (sau : și de substanță) și un tip de „poezie pură" ce nu copiază modele, ci, luîndu-le doar drept puncte de reper, se înfăptuiește în modalități inedite. În tot atîtea modalități cîte personalități poetice s-au revelat (sau re-revelat) : Ștefan Augustin Doinaș, Leonid Dimov, Nichita Stănescu, Cezar Baltag, Mircea Ciobanu. S-ar putea da, fără îndoială, și alte nume. Cu cele înșiruite se poate demonstra existența și a unei autentice creații avînd drept ideal lirismul absolut și a unor pure experimentări, cu șanse de eficacitate lirică îndoielnice. Azi, poeții români nu se sperie de atît de vehement combătutul, într-un timp, „formalism". Ceea ce individualizează, ceea ce, mai ales, validează scrisul fiecăruia nu sînt însă, nici astăzi, feluritele bizarerii și excentrisme și, cu siguranță, nu în temeiul acestora va deveni cîndva posibilă stabilirea mai fermă a notelor definitorii specifice modernismului românesc.

Încă și mai limitată, mai sporadică, decît influența lui Mallarmé, și tardivă, a fost aceea lui Rimbaud. A poeziei rimbaldiene, mai precis, căci (prin René Ghil)

ideea audiției colorate, cu o sursă în „sonetul vocalelor", a pătruns la *Literatorul*, și a făcut carieră. Nu fără a fi fost, după un timp, repudiată, și tocmai de către Macedonski [5], și în a cărui minte ea răsărise înainte de a se fi difuzat în Europa și chiar înainte de a i se fi consacrat în Franța faimosul „tratat" [6]. O notă distinct rimbaldiană, lirică, poate fi identificată de-abia la Fundoianu și anume tocmai în *Parada*, o poezie tipărită în 1930, adică, din perspectiva autorului, în etapa post-Fundoianu, căci poetul *Privelişti*-lor se preschimbase în B. Fondane. Anterior, duhul lui Rimbaud se infiltrase în poezia lui Arghezi (într-un poem din *Agate negre*, în *Sintaxă ritmică*), însă nu autonom, ci conținut în „baudelaireism". Cîte o vagă iradiere a lui se mai putea zări, ici-colo, incidental, și în versurile altora, în *Ocnașii* lui D. Iacobescu, bunăoară. Mai intens ca oriunde arde focul stîrnit de astrul demonic al poeziei moderne — în conjuncție cu gemenul său, Lautréamont — în scrisul juvenil al unora dintre avangardiști (Bogza, Gellu Naum, Gherasim Luca), provocînd însă atît de mult fum, încît jăratecul și flăcările de-abia se văd.

Nici Baudelaire n-a pătruns *tel quel* în poezia românească masiv și de timpuriu. Admirat în ambianța *Literator*-ului, tradus, el a orientat creația macedonskiană doar în sensul că, oferindu-i-se, în *Les fleurs du mal*, ca model de realizare artistică în spirit înnoitor, a întreținut și stimulat, împreună cu o seamă de alți creatori de excepție, aspirația inerentă naturii poetului nostru spre un ideal nou de artă. Convergente cu ale „gigantului" maestru „bizar" (cum îl califică, într-un articol [7]) și, cu certitudine, încurajate și de exemplul său, sînt unele dintre fobiile nu mai puțin bizarului, ca om, promotor al modernismului românesc : oroarea de banal, mai cu seamă, cum și aplecarea spre „luxe, calme et volupté", și tentația evadării spre „ținuturi negîndite". Altfel, cei doi poeți sînt naturi diametral opuse. Pe cei dintîi simboliști români, Baudelaire i-a îndreptat (prin Rollinat și Richepin, mai mult decît prin nemijlocita acțiune a operei proprii) către bizar, către decadent și pervers, către insolitul de orice gen, cu deosebire către macabru și demonic. Simboliștilor din următoarele pro-

moții le-a transmis apetitul pentru „spleen", pentru „anxietas", pentru „nevroză", și mai ales pentru tot ce este ieșit din comun, straniu, pentru nepermis, pentru exotic, le-a trezit dorul de alte spații. Toate acestea sînt, însă, la cei mai mulți, doar candidă sau calculată „impostură", doar afectare, „poză". Sensibilitatea nici unuia nu e de tip realmente baudelaireian. La originea, însă, a tuturor demersurilor inovative, îndeosebi a celor ce vizau materialul de inspirație și atitudinea lirică, se găsește estetica lui Baudelaire. Unii dintre simboliști au imitat ce e mai exterior în *Florile răului* și în versurile unor „poeți blestemați", alții, puțini, au știut să scoată din semințe aduse de la Paris flori noi, românești ; toți și-au înscris numele în istoria literaturii naționale (cu cerneli de puteri diferite, unii doar cu palide creioane) ca grădinari care au încercat, fără a izbuti cu toții, bineînțeles, să cultive flori poetice nemaivăzute, întrebuințînd ca surse nutritive constituenți ai vieții nevalorificați artistic pînă atunci, urîtul inclusiv, și trepidația citadină modernă, și banalul cotidian. Un moment în evoluția estetică a poeziei și a limbii literare românești, vădit analog celui creat prin apariția în 1857 a cărții lui Baudelaire a fost înscris de arghezienele *Flori de mucigai*. Nu fără o semnificativă disanalogie, totuși. Recuperînd vorbirea periferică, asemenea marelui poet francez, strict estetic, Arghezi a insinuat în carte, spre deosebire de el, sugestia recuperării, și etice, a emițătorilor acelei vorbiri : exemplare ale umanității de la periferia lumii urbane, unele zăvorîte în „casa morților". Estetica argheziană include o etică. În descendența lui Baudelaire îl situează pe al doilea parțial omolog român al său (primul fiind, totuși, Macedonski) și comunicarea lirică a sentimentului de dualitate interioară, de sfîșiere sufletească sub efectul solicitărilor opuse. Dar nu numai în a lui. Două suflete se zbat și în pieptul lui Faust. Dramatismul „psalmilor" e, totuși, de tip mai mult baudelaireian decît faustic, întrucît sursa lui se află într-o confruntare de tendințe potrivnice mai precise decît acele ce provoacă experiența tragică a protagonistului piesei lui Goethe. „Cerul" spre care năzuiește spiritul arghezian cînd respinge tentația „lutului" e un cer creștin,

în ultimă analiză, oricît ar fi el de necanonic, în timp ce acel către care se avîntă sufletul antiteluric al lui Faust este un „tărîm al înalților strămoși", mai abstract. Nu există în poezia lui Arghezi un sentiment al păcatului de felul celui din lirica baudelaireiană, însă, ca acolo, funcționează și în cuprinsul ei sentimentul culpei. Sentimentul, mai precis, al „psalmistului" nostru de a fi refuzat să-și împlinească destinul cristic, „fugind de pe cruce".

Dacă poeticele întemeietorilor lirismului modern universal au jalonat calea creației lirice românești de expresie modernă prin, la început, activarea spiritului de imitație, iar mai tîrziu, între războaie, prin replicile originale pe care le-au provocat, acele ale unora dintre susținătorii mișcării simboliste franceze și belgiene (poetice de care a fost modelat îndeosebi simbolismul românesc de la începutul secolului, adică simbolismul propriu-zis) au exercitat înrîurire formativă mai vizibilă, mai directă, chiar în cazurile în care nu au fost adoptate mimetic, ci însușite creator. Jules Laforgue n-a fost copiat de către poeții noștri, însă Minulescu, Bacovia, Adrian Maniu, întrucîtva și D. Iacobescu, au învățat, în mod cert, de la el, sau și de la el, modul de a-și disimula și persifla — fiecare în felul său — efuziile lirice. Însuși faptul că modul Laforgue (în combinație cu altele, în special cu modurile Corbière și Cros) a intrat în componența stilurilor unor poeți români atît de diferiți învederează asimilarea lui creatoare. Stiluri proprii și-au construit și — la extrema cealaltă — Ștefan Petică, D. Anghel, I. M. Rașcu, D. Iacobescu, în contact cu Samain, cu Henri de Régnier, cu Maeterlinck. Împreună cu Demostene Botez, Rașcu s-a format și prin lecturi din Rodenbach, dar, amîndoi acești emuli postumi ai descoperitorului unor surse de subtil lirism în „domnia tăcerii" au poetizat monotonia de odinioară a bătrînului Iași cu mijloace care îi diferențiază atît pe unul de altul cît și pe ambii de cîntărețul flamand. La fel, M. Săulescu, fără a-i fi epigon, l-a frecventat, după toate indiciile, pe Verhaeren.

Pe întreg teritoriul simbolismului românesc (ca și pe al celui polonez[8]) și-a vărsat lumina, difuz, steaua lui

Verlaine, deseori amestecîndu-și-o cu a luceafărului eminescian. Sînt rari poeții ale căror ziceri să nu aibă măcar cîte o inflexiune aducînd a verlaineiană „romanță fără cuvinte" sau să nu interpreteze motive (toamnă, ploaie, parc ș.a.), să nu conțină elemente de figurație ori să nu comunice stări psihice „verlaineiene". Imediat perceptibil este Sărmanul Lélian mai ales în sfîșietoarele neutre confidențe bacoviene, unde e și menționat, de altminteri, nominal, parțial în „atmosfera" poeziei lui Bacovia, precum și în (cu toată radicala deosebire a straturilor sonore) tandrețea sentimentală a „romanțelor" lui Minulescu (oricît și-ar da acestea un aer de mondenitate frivolă), în suavitățile lui Mihail Cruceanu, în cadrul de „fêtes galantes" al unor versuri de D. Iacobescu, dar și în gingășia simțămintelor din cîteva poeme ale aceluiași, în fluiditatea eminescian muzicală, modernizată, a eroticelor argheziene de la începutul celui de al doilea deceniu. Armonii verlaineiene sînt, în epocă, și la poeți tradiționaliști, la Iosif mai cu seamă, care (împreună cu Anghel) a tradus din autorul *Poemelor saturniene,* și la Goga, care s-a recunoscut îndatorat artei sale (ca și aceleia a lui Baudelaire), și, în genere, poezia românească de la începutul secolului a fost cam în aceeași măsură fasonată de melosul verlaineian precum cea de după întîiul război de idilicul rusticității lui Francis Jammes. În perioada interbelică se mai pot distinge ecouri din Verlaine, îndepărtate, doar în lirica franc elegiacă (George Dumitrescu, Mihail Celarianu), cu toate că, scriindu-se poezie de — în ultimă analiză — „sentiment" și de către moderniști (chiar dintre cei ultra : Vinea, Nisipeanu, Virgil Gheorghiu, Virgil Carianopol, ultimii doi numai la început), apologetul muzicalității gingașe e și acolo prezent întrucîtva, sub travesti, în anumite vibrații de sensibilitate.

Variabilitatea ponderei într-o literatură a modurilor poetice universale diferite, poate avea, firește, cauze multiple, inclusiv pur incidentale și de ordin conjunctural, dar nu e deloc exclus — este, dimpotrivă, foarte probabil — ca receptarea preferențială a unui mod sau a altuia să exprime individualitatea respectivei literaturi.

În cazul poeziei românești moderniste, rezistența, mult timp, la Mallarmé, la Rimbaud, la Baudelaire, atracția, în schimb, către Verlaine, Samain, H. de Régnier, Maeterlinck, Rodenbach, încorporarea sarcasticului Corbière în tandru ironicul Laforgue nu e lipsită de semnificație. Ca în precedentele etape evolutive, poezia noastră și-a făurit noi unelte, a cucerit noi teritorii tematice, și sub impactul diverselor modernisme postromantice, într-un spirit de moderație, necultivînd cu perseverență excesivul, șocantul, evitînd rupturile brusce cu trecutul, înnoirile prea grăbite, spectaculare, preferînd sanctificării unei formule artistice, indiferent care, sinteza modalităților. Devierile de la acest principiu orientativ, inerent, s-ar părea, structurii sale interne, departe de a-l infirma, îl pun, tocmai, și mai mult în lumină. Nici arbitrarele inovații cu caracter imitativ ale întîilor „simboliști", nici acelea, atît de agresive, ale avangardiștilor de la *Contimporanul* și, mai ales, *75 H.P.*, *Integral*, *Unu*, *Alge*, n-au fost validate, nu au devenit bunuri ale întregii literaturi. Propriii lor autori, de altminteri, nu le-au luat foarte în serios. Ei înșiși (majoritatea) le-au considerat experiențe ludice doar, și e vădit că nu prin ele sperau să intre în nemurire. Și Macedonski, Mircea Demetriad, Iuliu Cezar Săvescu, ceilalți avangardiști de sfîrșit de secol, și Vinea, Voronca, Roll, Nisipeanu, mai tîrziu, au scris paralel cu o seamă de texte aberante, de interes pur documentar (atunci ca și azi), poeme ce au fost imediat, sau aveau să fie în curînd, omologate de reala sensibilitate estetică. Ion Vinea a prezidat, la *Contimporanul*, cu detașare ironică, experimentările extremiste, Geo Bogza, M. R. Paraschivescu, V. Gheorghiu, V. Carianopol au abandonat, pur și simplu, practicile suprarealiste, întocmai ca, în cealaltă zonă ostentativ modernistă, Eugen Jebeleanu, Cicerone Teodorescu, Al. Robot, pe cele ermetice.

În moduri similare celui în care a fost modelată de simbolismul *(largo sensu)* francez, s-a format „personalitatea" modernismului românesc și sub impulsul altor curente străine, în contact cu personalități ale altor literaturi. Suprarealismul i-a marcat fizionomia (în măsura în care a făcut-o) prin Breton-poetul, și nu prin

Breton — doctrinarul și legiuitorul, prin Éluard și Desnos, nicidecum prin Artaud sau prin Benjamin Péret. Chiar dacă există în suprarealismul nostru și „exasperare", mai mult sau mai puțin „creatoare", îndeosebi la reprezentanții din a doua serie, ponderea aparține propensiunii spre contemplație, spre reverie, spre fabulosul din „irealitatea imediată", spre oniricul grațios, și poeți mai blajini decît Saşa Pană și C. Nisipeanu, mai puțin dinamitarzi practic decît Ilarie Voronca, nu sînt de găsit în toată istoria literaturii române. Din expresionism, iarăși, doar Aron Cotruș a selectat patosul militantismului civic, vaticinar și cominatoriu, frenezia umanitaristă, „strigătul", iar grotescul și lugubrul expresionist, umorul negru au intrat doar în proză, adevărat că și în cea poetică (Ion Călugăru, F. Aderca, I. Vinea, H. Bonciu); creația lirică în versuri și teatrul au preluat — prin Blaga, prin Adrian Maniu, în special, dar și prin Fundoianu, prin Vinea — mai cu seamă orientarea expresionistă spre cosmic, spre stihial, spre „originar", spre arhaic, cultul organicului, modul extatic, o anume tonalitate specific expresionistă a bucuriei și, mai ales, a „plînsului". Cu „furioșii" expresionismului, cu expresioniștii maliției, mușcători, sarcastici sau doar vociferanți, cu un Ernst Toller, un Fritz von Unruh, un Johannes Becher, un Klabund, mai ales, chiar cu Franz Werfel, cu Ivan Goll, în măsura în care sînt retorici, poeții noștri (excepție parțială, Cotruș) au puține afinități. Le au, în schimb, cu Däubler, cu Mombert, cu Trakl, cu Benn, cu Stadler, cu Heym, cu Else Lasker-Schüller, precum și cu liricii germani și austrieci din afara mișcării expresioniste : Rilke, Stefan George, Oscar Loerke [9].

Expresie, prin căutările de ordin formal, și nu doar prin acestea, a năzuinței, permanent active în creația românească, de integrare în cultura universală, modernismul românesc a experimentat multiple tehnici, a traversat zone și climate sufletești variate, dar a reținut cu precădere acele produse de indiferent ce natură ale spiritului liric modern care, în anume condiții, suportă simbioza cu valorile tradiționale, revitalizate. Soluțiile de echilibru, de continuitate au triumfat în cele din urmă și în alte literaturi, în toate, de fapt, nu se putea altfel ;

nu întotdeauna însă, ca în literatura română, fără confruntări foarte aprige, fără traume. Tensiuni, pe de altă parte, s-au produs, firește, și la noi, au izbucnit înversunate polemici. Macedonski a lovit în dreapta și în stînga și a primit, la rîndul său, lovituri din toate părțile ; în deceniul al patrulea s-au dus campanii contra „pornografiei", și li s-a răspuns cu vigoare. Luptele acestea nu prea au fost însă cu adevărat literare ; erau, mai curînd, fie ciocniri de orgolii, răfuieli cu caracter personal, în esență, fie din perspectiva antimoderniștilor, efecte ale reacțiilor la pretinse atentate contra moralei publice. În comparație cu o seamă de bătălii din alte părți, cu, mai ales, scandalurile provocate deliberat, în Germania și, mai ales, Franța de către dadaiști și suprarealiști, ele apar idilice. Istoria literaturii române n-a avut niciodată de consemnat vreo publicație analoagă întîiului număr al revistei *La révolution surréaliste,* în care Anatole France, recent decedat, este numit „un vieillard comme les autres", „personnage comique et si vide", „compère [des] plus vils comédiens de ce temps", și (de către Aragon) „un cadavre", un cineva „qui vient de créver au coeur de la béatitude générale" și căruia i se ura „qu'il s'en aille (...) en fumée" [10]. Nici paragrafe precum cel din *Second manifeste du surréalisme,* care aruncă noroi pînă și asupra lui Rimbaud, idol tocmai al suprarealiștilor (vinovat de a nu fi făcut cu totul imposibile „certaines interprétations deshonorantes de sa pensée, genre Claudel" [11]), iar pe Edgar Poe îl „scuipă" („Crachons en passant sur Edgar Poe" [12]). Furia iconoclastă a moderniștilor români, chiar și a celor mai radicali, nu s-a îndreptat împotriva autenticelor valori. Pe unii dintre scriitorii mari, Sadoveanu, bunăoară, suprarealiștii noștri i-au ironizat sau zeflemisit, dar campanii de discreditare au dus numai contra într-adevăr falselor valori și contra celor excesiv supralicitate. Cu timpul, unii dintre iconoclaștii anilor treizeci au devenit iconoduli entuziaști, chiar idolatri, și cele mai imnice elogii la adresa lui Sadoveanu, Călinescu și mai ales Eminescu le-a scris Geo Bogza. Semnalînd acest fapt, fostul rebel intratabil, scrie undeva, cu obișnuita sa ardoare, punctată acolo, de o afabilă duioșie : „Cine ar fi crezut,

acum mai mult de patruzeci de ani, cînd eu și Roll făceam parte din rîndurile avangardei bucureștene, și eram, în fiecare vorbă a noastră, contestatari, și eram, în fiecare fibră a noastră, iconoclaști, cine ar fi crezut că va veni o vreme cînd noi, avangardiștii, vom vibra atît de îndelung, cu un atît de grav sentiment al culturii, sub numele celui ce a fost și va rămîne cheia de boltă a culturii noastre ?“ [13]. Chiar și în plin avangardism, de altfel, s-a întîmplat ca iconoclastia să se preschimbe, involuntar, în iconodulie, și nu după consumare măcar, ci exact în durata actului însuși al practicării. Asemenea profetului Balaam, Eugen Ionescu, apucîndu-se să „blesteme“, s-a pomenit „binecuvîntînd“, sau, în orice caz, debitînd confesii ce anulează „blestemele“. Începînd (mărturisește viitorul dramaturg, în *Jurnal*) să scrie „studiul atît de vehement, atît de sigur în ton, atît de integral și intransigent negativ“ prin care voia să demoleze opera lui Arghezi, poeziile argheziene „au reînceput“ a-i părea „neînchipuit de frumoase“. Nu mai avea însă ce face, întrucît... „scrisese jumătate din studiu“ [14]. De gratuitatea „acuzațiilor“ aduse poeziei lui Barbu a fost atît de convins chiar de la început încît, după redactarea întîiului paragraf, preliminar, nu a izbutit să continue articolul decît în disparate (și în fond laudative) note de jurnal. S-ar zice că vocația construcției este, la români, cu mult mai intensă decît aceea a dărîmării...

Vocații, și în general caractere psihice, proprii în exclusivitate unei (sau unor) anumite națiuni nu există, însă, evident. Spiritul uman e același pe toată planeta ; altfel cum s-ar recunoaște în creația de cultură a tuturor popoarelor, din orice timp ? Sufletul universal se revelă însă, în creație, nuanțat, cu speciala etalare fie a unor constituenți, fie a altora, în funcție de spațiu și timp, de varietatea condițiilor concret existențiale : limitative și stimulative, simultan. Nuanța românească a sufletului umanității, cristalizată în cultura specifică, s-a precizat, după cum rezultă din toate reflecțiile pe această temă, sub zodia cumpenei. Totul — sau tot ce este eminamente reprezentativ — în spațiul spiritual ro-

mânesc învederează amintitul simț al măsurii, al echilibrului. La noi, vorba poetului, „e mai domoală hora", „fluturii sînt mai sfioși". Ne găsim, se poate spune, și s-a spus, pe un tărîm de spiritualitate clasică.[15] Pe un tărîm ce nu exclude romantismul, dar îl încorporează în clasic, sau tinde s-o facă. Înnoirile sînt curente aici, însă acestea — cele reale — nu sînt, de regulă, ostentative și, mai ales, nu se înfăptuiesc pe căi violente. În toate sferele existenței lor, românii sînt un popor asimilativ, însă cu pondere. Spiritul modern a pătruns în poezia noastră, și funcționează pînă azi, cu eficacitate ca factor de înnoire pozitivă mai mult decît ca factor de negație. A pătruns și a rămas activ în special prin propulsanții constructivi, prin propensiunile apolinice. Elanul dionisiac nu lipsește, dar acționează sub controlul apolinicului, iar apolinicul își cultivă propriile virtuți fără a le supradimensiona. Nici într-o direcție, nici în cealaltă (spre Dionysos sau spre Apollo), modernismul românesc n-a trecut dincolo de anumite limite. Nici torente de instinctualitate, nici exces de intelectualitate. Nici pasionalitate dezordonat eruptivă, nici cerebralitate exacerbată. Temperamentele lirice sînt, natural, diferite. Pînă la opoziție. În modernismul românesc, extremele s-au declarat, ca pretutindeni, fie într-o vijelioasă impetuozitate, fie într-o seninătate ataraxică. Manifestările lor n-au mers însă, nici într-o direcție, nici în cealaltă, atît de departe ca în o seamă de alte literaturi. Așa-numiții de către Călinescu „eseniniști" (G. Lesnea, Virgil Carianopol, Vladimir Cavarnali) au doar ceva din tonalitatea particular elegiacă a poetului rus, nimic din intensitatea sălbăticită a accentului de durere din confidențele sale. Și, tot astfel, Zaharia Stancu, traducător al lui Esenin mai inspirat, uneori, decît Lesnea. La rîndul lor, tălmăcitorii lui Ady Endre, de la Goga la Beniuc și Jebeleanu, naturi lirice nu numai dintre cele mai puternice în literatura noastră, dar și înrudite cu a poetului din „carul sfîntului Ilie", nu au statornicit în propriile lor versuri o violență pasională asemenea celei din opera confratelui mai mare maghiar. Cu atît mai puțin una de felul aceleia, și mai acute, din poemele lui

József Atilla. Neliniștile, exasperările, deznădejdile, obsesiile, spaima, ura, disprețul, satisfacția demonică, sarcasmul, halucinațiile, coșmarele, viziunile tanatice și apocaliptice s-au materializat în poezia românească mai altfel decît în alte literaturi, decît, de exemplu, la Feodor Sologub, la Klabund, la Trakl, la Dino Campana, la Artaud, la Michaux, la Dylan Thomas : în expresii oarecum îmblînzite, în orice caz, mai puțin violente, neintensificate prin umor lugubru, prin ricanări, prin cinism. Chiar doborît de cel mai negru pesimism, ros de „o grea mizantropie", poetul român nu proferează blasfemii, nu comite sacrilegii verbale. El blestemă orice afară de — asemenea lui Iov — însuși principiul vieții. În cîntecele lui Moldoror e sfidat tocmai acest principiu. Prin absența agresivității, sentimentul damnării devine, în poezia românească, atît de inofensiv încît include resemnarea, detașarea de sine însuși, acceptarea tragicei condiții. Bacovia trăiește, cum ar zice Grigore Alexandrescu, în deznădejdea resemnată „ca-n elementul său". La cam toți poeții noștri, la Macedonski, la Cotruș, la Arghezi, la Beniuc, la Jebeleanu, la Gellu Naum, zvîcnetele de mînie, notele de cruzime sînt, dacă nu temperate în vreun mod oarecare (blestemele argheziene, spre pildă, includ caricaturalul, care le dă și o tentă umoristică), contracarate în ansamblul operelor de stări afective cu totul contrare. „Lirismul", vorbind în termeni macedonskieni, ponderează „satira", sau, dacă nu, evoluează alături de ea, permanent. Niciunde, în cuprinsul literaturii române, trăirile comunicate liric nu apar sub înfățișări demențiale, paroxistice, nu sînt proiecții ale unor suflete complet dezarticulate, dezaxate definitiv, sau ale unor psihologii labirintice. Nu-i este spiritualității românești proprie, am specificat-o de la început, nici atracția spre abisalități, spre experiențele mistice tenebroase sau extravagante. Dacă Arghezi își caută dumnezeul (nebisericesc, și ca și inexistent) cu obstinație, dacă Blaga a scos din „duhul eresului", autohton, o mitologie cu figurație biblică, nici o creație românească, lirică sau de altă natură, nu-și are sursa, asemenea unora dintre scrierile lui Merejkovski, în doctrine precum aceea a „creștinismului falic", și nici măcar în mai rezonabile preocupări misti-

co-filosofice, de tipul celor ce au stimulat inspirația lui Alexandr Blok și a unor simboliști polonezi (Zenon Przesmycki, Antoni Lange, Tadeusz Miciński [16]). O aproximativ aceeași distanță ca față de experiențele din alte părți ale feluritelor genuri de „Rausch" irațional s-a păstrat în poezia noastră, cel puțin pînă la al doilea război, și, față de excesiva intelectualizare și abstractizare a emoției, inclusiv față de experiențele de limbaj ca scop în sine. La nici un poet român din perioada interbelică și de mai înainte nu există mai mult mallarmeism, în înțelesul de ezoterism lingvistic, decît la Paul Valéry, și nici atîta. Astăzi chiar, cînd „poezia pură", ermetică, operează și cu unelte din arsenalul suprarealist, din cel expresionist, din toate arsenalele posibile, realizîndu-se, prin Nichita Stănescu, Leonid Dimov, Mircea Ciobanu, Cezar Ivănescu (între alții), în formule paradoxal inedite, cînd cele mai tinere promoții lirice ezoterizează discursul poetic în maniere deconcertante, e puțin probabil să existe în românește oratorii în stil oficiant oracular precum *Elogii*-le și *Amers*-urile lui Saint-John Perse. Nu își au încă omologi sau, oricum aceștia, dacă, totuși, există, nu sînt de notorietate nici Eliot, Ezra Pound, nici E. E. Cummings. Nu s-au scris poeme saturate de livresc, însoțite de note bibliografice explicative, sau cu citate în ieroglife, sau cu vocabulele despărțite în silabe și așezate în pagină astfel încît să pară formule algebrice, și chiar fiind, într-un fel, căci pozițiile grafice dețin, în intenție, funcții semantice. Adevărat că a fost supusă unor experiențe-limită și limba română : de către suprarealiști în special (Virgil Teodorescu a scris în... „leopardă"), mai recent de către Ion Gheorghe în *Dacia fenix*, dar acestea sînt unanim (sau cvasiunanim) privite ca simple curiozități. Doar de cîțiva ani se scrie mai susținut și poezie absconsă (sau cu doar aparente dimensiuni tăinuite) de inspirație umilă, etalînd insidios situații de o insignifiant prozaică banalitate (Grete Tartler), și în genere poezie a cotidianului, asemănătoare mai mult sau mai puțin cu o anume producție lirică americană, îndatorată, poate, pe alocuri, și lui René Char, lui Francis Ponge, poezie despre care, natural, încă nu se poate spune în ce măsură este un produs reprezentativ al spiritu-

lui românesc novator și nici cît de fecund inovatoare este. Poezia aceasta se bucură, ca tot ce e insolit, de o receptare critică generoasă, pe care, cu siguranță, în perioada interbelică nu ar fi avut-o, sau, oricum, nu în asemenea proporții. Spre distincție de criticii tineri de atunci, conduși tot de principii estetice, dar circumspecți față de avangardisme și ermetisme, cei de azi salută demersurile inovatoare în orice direcție, constant, cu un entuziasm direct proporțional cu necanonicitatea lor, conduită ce își are, fără îndoială, cauzele (legitime) într-un complex de circumstanțe mai vast decît domeniul esteticului. Prin natura lor, românii sînt, în condiții normale, mai rezervați, și, dacă ar fi fost lansate la noi futurismul, dadaismul, suprarealismul, n-ar fi produs — atunci — vîlva pe care au stîrnit-o în Occident ; nici ele, și nici „antiteatrul", „noul roman", „poezia concretă", literatura absurdului.

Oricît de prizate de către o bună parte a criticii, nu experimentările prea ieșite din comun decid structura nucleară a poeziei române de azi, cum n-au decis-o nici pe a celei din prima (incompletă) jumătate a secolului și din ultimele două decenii ale veacului trecut. Așa cum în perioada interbelică făuritorii de poezie viabilă au fost în special Arghezi, Blaga, Barbu, Phillipide (în linia întîi), tot astfel exponenții eminamente reprezentativi ai valului liric de după 1960 sînt Marin Sorescu, Ana Blandiana, Ioan Alexandru, Adrian Păunescu, Ion Gheorghe, Mircea Dinescu și alții, desigur : poeți care, cu oricîte excentricități (unii fără), spun ceva, esențial, în limbaj inteligibil. Înaintea tuturor trebuia menționat, desigur, Nichita Stănescu. E cel mai reprezentativ, atît pentru poezia de substanță, cît și pentru cea de aventură lingvistică. Ce are să rețină timpul drept creație incoruptibilă din imensa lui producție se va vedea. Existînd un precedent cu deosebire notoriu și semnificativ, Macedonski, normal este a presupune că și din Nichita Stănescu se vor *citi*, și nu *studia* doar, poemele încărcate de sens, ciudățeniile gratuite fiind lăsate în seama istoriei literare.

Poate fi un indiciu de relativă acronicitate, un semn al incompletei sincronizări cu spiritul artei moderne, dar,

cu certitudine, e și o dovadă de vitalitate faptul că, spre distincție de o bună (dacă nu cea mai bună) parte a poeziei occidentale, poezia românească atacă și între războaie, ca pînă atunci, temele mari, problemele existențiale de bază. Direct. Într-un timp în care în literaturile franceză, spaniolă, italiană, poezia, chiar voindu-se angajată, chiar crezînd că militează „au service de la révolution", era aplecată în realitate asupra ei însăși, preocupată de propriile-i tehnici mai mult decît de tainele universului, într-un timp în care poezia Occidentului latin își sporea continuu rafinamentul cu prețul unei restrîngeri a orizontului — asemenea, de altminteri, și celei germane (prin Gottfried Benn, mai ales), celei engleze și americane, totuși mai problematizante —, poezia românească, primenindu-și și ea limbajul, își avea una dintre cele mai abundente surse nutritive în „suferința cerului", în „muta, seculara căutare" de căi spre absolut, în contemplarea idealelor „restrînse perfecțiuni poliedrale". Erau, nu-i vorbă, și în occident, în Franța, inclusiv (O. V. de Milosz, Jean de Boschère, Pierre Jean Jouve) poeți cu preocupări metafizice, religioase, însă candoarea în efortul apropierii de „cele ce nu se pricep" a confraților din Romania orientală (și poate din întreaga sferă estică a continentului) n-o aveau, nu puteau s-o aibă. Problemele capitale fuseseră, în literaturile apusene, atacate frontal de romantici, după ce, timp de aproape două mii de ani frămîntaseră spiritele teologilor și ale filozofilor. Ce le mai rămînea de făcut poeților din secolul nostru altceva decît să le invoce aluziv, să comunice inedit etern umane stări de pietate și elevație, sau să reia, în interpretare lirică, fărîmituri de gîndire problematizantă ? Tendința, pe de altă parte, de autarhizare a limbajului nu putea, prin definiție, să ducă decît la o depreciere a metaficizului, ca, de altfel, a oricărui conținut. Fiindu-și sieși scop, discursul poetic exclude orice alte preocupări (filozofice, etice, religioase, politico-sociale) *de plano*. Chiar abordîndu-le, poezia franceză o face, adeseori, cu un soi de blazare, cu o anume detașare estetă, cu deficit de pasionalitate. Poetul occidental, indiferent de formație, e produsul unei culturi livrești multimilenare, spirit stilat, ra-

finat, fără simțul elementarității, calofil prin instinct. Deliberat sau nu, el trece totul, deci și elementarul, prin cultură. Caută, mai ales, înainte de orice, efecte de artă. Nu e semnificativ faptul că, în măsura în care a valorificat, în intervalul dintre războaie, creația orală, poezia spaniolă și-a asimilat folclorul copiilor, al străzii, al bîlciurilor, în timp ce lirica românească s-a orientat în special către acela al sărbătorilor de iarnă, către cel cristalizat în legende, eresuri, către cel ezoteric ? Că folclorismul lui Federico Garcia Lorca își datorează originalitatea particularităților cromatizante, detaliilor pitorești, burlescului, parodicului, în vreme ce al lui Blaga, hieratic, al lui Voiculescu, pitoresc, răspîndește un aer de reculegere și pietate ? Altfel constituit sufletește decît artistul occidental, poetul român percepe direct, spontan, reacționează prompt. Atributul său definitoriu este „naivitatea", în înțeles shillerian. Există, evident, și de o parte și de alta, excepții ; aici e vorba, însă, de modurile tipice. Oricît de cult și de „modern", poetul român prin excelență reprezentativ mai posedă ceva din ingenuitatea cîntărețului de balade și, dacă expresia stărilor sale de conștiință este, firește, stilizată, conținutul acestora rămîne, așa-zicînd, rudimentar. Poezia română din deceniile interbelice exprimă nedisimulat răscoliri interioare, zbuciumări, neliniști ontologice, viziuni apocaliptice (netraumatizante), întreține un sens al totalității, romantic, de care, fragmentarizantă, cultura Europei occidentale s-a îndepărtat. „Psalmii" arghezieni mărturisesc o adevărată foame de dumnezeu, animalică. Poetul nostru vrea să-l „pipăie" pe Cel de sus, și să-și „urle" emoția de a-i fi perceput senzorial existența. E însetat de divin asemenea „taurului sălbatic" de apa din care se adapă. Poet prin excelență al elementarului, Blaga captează absolutul prin simțuri și drama lui (o dramă fericitoare, întrucît este sursă de creație) e de a nu putea urca pînă la ceruri „zumzetul tainelor", perceput în „țărînă" cu „călcîiele". Întocmai ca Arghezi, el își comunică anxietățile și jalea direct, franc, nesofisticat : „Vai mie, vai ție, / păianjeni mulți au umplut apa vie" etc. Ce să mai spunem de Bacovia ! Totul e „sinceritate" în poezia lui, o sinceritate perfect artistică și, totuși, de o elementari-

tate folclorică. Direct romantic, un romantic declamativ chiar, invocator al soarelui, stigmatizator al „poeziei vremii noastre", „poezie trudită", e Alexandru Philippide. Mai învăluit, lirismul lui Vinea nu emană nici el dintr-o simțire obosită, atributul lui e tocmai prospețimea. Al lui Fundoianu aduce, mai mult decît chiar al lui Blaga, senzații primare, aer de cîmp, zvîcniri de seve în plante cărnoase, aburi de pămînt frămîntat de vite, răscolit de pluguri. Abstractizantă, poetica lui Ion Barbu nu e și ucigătoare de suflet ; ea înalță în zonele reci ale idealității pure „foșnirea mătăsoasă a mărilor cu sare", „trupul alb, surpat în vis", „grădina de îngeri" : concretul, adică, inefabilele frăgezimi ale sensibilului.

E o lege, se vede, ca o literatură să nu evolueze spre „son essence, qui est la disparition" înainte de epuizarea pe parcurs nu doar a tuturor posibilităților expresive ale limbii (uneori prin reactualizarea de modalități expresive căzute în desuetudine după ce străluciseră cîndva, în urmă cu decenii sau chiar secole : cazul Gongora), dar și a tuturor surselor de sensibilitate, a tuturor zăcămintelor de avuție sufletească. Ceea ce nu isprăvește un anume curent săvîrșesc următoarele, cu instrumente noi, proprii. Asemenea revoluțiilor sociale, care „desăvîrșesc" revoluții precedente neduse pînă la capăt, insurecțiile literare preiau, incluse sau nu în programe, și sarcini ce nu le-ar reveni lor în chip normal, obiective ale mișcărilor dinainte, pe care acele mișcări nu izbutiseră să le înfăptuiască integral. Revoluția declanșată de romantism e continuată de simbolism și de toate curentele derivate din el. În esența lor, curentele nu sînt decît avatari ai unui aceluiași spirit. Ca în toate sferele existenței, și în literatură se confruntă permanent spiritul de căutare, neliniștit, rebel, cu spiritul de ordine, de statornicie, care detestă „le mouvement qui déplace les lignes". Succesiunea curentelor materializează, nu fără contradicții interioare, tocmai această confruntare. Sub denumiri precum romantism, simbolism, expresionism, suprarealism acționează, cu înfățișări nu mai diferite unele de altele decît jocurile actorilor ce interpretează succesiv un același rol, spiritul „demonic", „dionisiac", „prometeic", „luciferic" — putem să-i spunem oricum : chiar și „barbar",

„asiatic", „nordic", „celtic", sau „michelangiolesc", „shakespearian", „faustic", „nietzscheian", „dostoievskian". Clasicismul, parnasianismul, „poezia pură" sînt moduri ale spiritului „apolinic", „dedalic", „grec", „atic", „meridional", „mediteranian", „olimpian", „leonardesc", „racinian", „cartezian", „valerist", „geometric". Nu fără a conține, în doze mai mici și spirit opus. Cele două spirite se confruntă în toate curentele. Eternul romantism mizează pe „inspirație", pe „geniu", pe elanul interior, pe spontaneitate ; eternul clasicism : pe elaborarea lucidă, inginerească, pe știința de a construi, pe virtuozitate, pe travaliu. Unul aderă la dinamic, adoră nu perfecțiunea, ci aspirația la perfecțiune, prețuiește irregularul, insolitul, bizarul, excentricul ; celălalt cultivă staticul, clarul, simetricul, lucrul bine făcut, definitiv încheiat, normalitatea, și, în consecință, impune reguli, prescrie norme, stabilește canoane. Interferările și feluritele devieri, complicații, generatoare de „manierism", de „baroc", nu schimbă aceste raporturi fundamentale. Veșnic, arta năzuiește la perfecțiune și de cîte ori crede că a atins-o, își vede iluzia spulberată. Se petrece mereu ceva analog cu ceea ce Blaga numește „polivalența estetică a naturii" [17]. Fiecare curent călăuzit de ideea de *mimesis* le învinuiește pe cele anterioare de a nu fi zugrăvit natura autentic și pretinde că o face el. Exact la fel, curentele poetice vor să realizeze Poezia și fiecare susține că doar uneltele sale sînt adecvate scopului. Mai zelos în această privință decît toate celelalte, simbolismul a crezut că în ale sale cîteva formulări de răsunet („De la musique avant toute chose", „un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire" ș.a.) stă ascunsă cheia cu care se ajunge la esența poeziei. Poezia nu e însă nici „muzică", nici „sugestie", nici „corespondențe", și cu atît mai puțin langoare, „atmosferă", imprecizie, rafinament, vers liber sau vers fix, artificiu, emoție intelectualizată — nimeni nu poate spune ce este, cu exactitate. E, pur și simplu, ... poezie. Nimic mai mult, și nici mai puțin. Accesul la ea nu se obține prin opțiuni, prin inventări de indiferent ce tehnici, prin trudă sau prin „inspirație". E un dar. Un dar pe care, vorba apostolului, nu-l dobîndește cine îl „vrea", nici cine „aleargă"

după el ; îl dobîndește acel căruia, pe merit sau nemerit, i se acordă. În empireul artei se intră (întotdeauna doar de unul singur) în același mod, ca în paradisul calvinesc, prin „grație". Creația nu se poate învăța ; e o facultate, strict individuală, primită.

Orice nou curent își începe acțiunea negîndu-l pe cel imediat anterior, intrat în declin și pe care îl identifică, abuziv, cu erorile și mărginirile lui, pe care... i le preia. Oficializat, fostul curent de opoziție se face vinovat de exact aceleași practici pe care le denunțase la curentul dominant înaintea lui. Aidoma aceluia, el absolutizează un anumit tip de artă, prezentîndu-l drept Arta. O nouă rebeliune devine inevitabilă. Dar și aceasta se va preface în contrarul ei. Curmînd absolutizări neîntemeiate, va canoniza altele. Cu și mai tenace intransgiență, poate. În numeroase cazuri, aceia dintre declanșatorii de curente dinamitarde care duc în etapa insurecțională pînă dincolo de orice hotar fanatismul revoltei contra stereotipiei și încremenirilor, îndată după victorie, și chiar înainte, devin cei mai intoleranți codificatori de principii discutabile sau cu valabilitate relativă, circumstanțiată. Propulsator al unui curent ce-și fixase drept țel deplina eliberare a individului, și care propunea drept tehnică a eliberării totala descătușare a inconștientului, Breton s-a comportat în interiorul grupării ca „papă". A impus inconștienturilor subalternilor... norme de funcționare ! [18] Aceasta e, însă, o altă chestiune. Biruitor, un curent nu numai că nu rămîne consecvent cu sine, că nu-și îndeplinește programul, fie în formă, fie în conținut, decît în parte, dar prin unii dintre exponenți aplică tacit puncte din programele curentelor opuse. Clasicul, observă Jean Paulhan, este „romantique en secret" ; suprarealistul : „rhétorique sans le dire". „Rimbaud devient Boileau, sans l'avouer ; et Valéry, Novalis en silence" [19]. La apariție, curentele haotizează viața literară. Întocmai ca dezghețurile, eliberează energii, declanșează forțe latente, facilitează afirmări, dar valorile ce ies la suprafață sînt eteroclite, de unde și pluralitatea structurilor romantice, simboliste, expresioniste, suprarealiste. În ebuliție fiind, un curent poate obține adeziuni ale unor artiști care nu au cu el reale afinități, precum, de exem-

plu, romantismul adeziunea lui Gautier, simbolismul adeziunile lui Moréas, Ghil, H. de Régnier. După consumarea momentului exploziv, fiecare artist își urmează drumul creator propriu, unii în direcția tocmai a idealului estetic proclamat de curentele împotriva cărora luptaseră. Cel mai talentat dintre poeții germani expresioniști, Gottfried Benn, e, structural, un „cubist", prin rigoare, un mallarméan, prin concizie, prin esențialitate, „baroc" totodată și „manierist", prin modul cum articulează fraza spre a obține efecte fonice și stilistice, deci un... antiexpresionist. Dacă expresionismul e „numai flacără, țîșnire și strigăt"... Orice mare curent le conține pe toate celelalte. Ce-l individualizează e amintita ridicare la gradul de absoluturi artistice a unor valori relative, condiționate, și situarea, prin aceasta, în opoziție cu un alt curent, pentru care absolutul sălășluiește în alte valori. Totul e o chestiune de hegemonie : a unor valori sau a altora. Valoarea-hegemon nu e neapărat una esențială. Poate chiar să nu fie valoare în sine, absolută, ci numai utilitară. Respectarea sau încălcarea regulei celor trei unități, cultivarea sau nu a pitorescului, democratizarea sau aristocratizarea vocabularului, utilizarea versului liber sau a celui regulat, numirea explicită sau recurgerea la sugestie, plasticizarea sau muzicalizarea nu înseamnă, axiologic, nimic prin ele însele. Depinde ce rezultă din aplicare. Nu există o ierarhie a tehnicilor artistice, a poeticelor, cum nu există una a genurilor. Artiștii se unesc, formează grupări în baza, totuși, a momentanei adeziuni la o anume înțelegere a creației sau la o alta, și, de aceea, mai totdeauna, ce-i unește e mult mai de suprafață decît ceea ce îi separă. Chiar acest fapt oferă explicația ramificării unui curent, în speță a curentului prin care a început restructurarea în spirit modern a poeziei, simbolismul, în cîteva orientări artistice divergente. Din Mallarmé purced toate purismele și ermetismele, din Rimbaud : toate curentele „impure" și „anarhice". Poeții mari ai indiferent cărui curent înfăptuiesc idealurile curentelor următoare propulsate de același spirit în mai mare măsură decît militanții cu posibilități medii ai acestora, și, invers, corifei de mare talent ai curentelor declanșate mai tîrziu creează mai în spiritul

celor dinainte, de aceeași orientare, decît aplicatorii zeloși ai unor principii ale lor explicit formulate. Rimbaud e mai „expresionist" decît Ernst Toller, mai „suprarealist" decît Philippe Soupault, ba chiar mai „expresionist" și mai „suprarealist", la modul ideal, decît toți reprezentații acestor curente. Blaga, Barbu, Arghezi sînt, la același mod, mai „simboliști" decît Minulescu și chiar decît Verlaine, și cu atît mai mult decît simboliști de a doua mînă. În Macedonski, în Bacovia se găsește expresionism. Denominații ca simbolism, parnasianism, „școala romană", unanimism, naturism sînt operante doar pe mici porțiuni de istorie literară. Pe spații vaste, nu. Și cu atît mai puțin tipologic. O aceeași aspirație la marea poezie stimulează efortul creator al tuturor poeților. Înfăptuind-o, cei superior înzestrați realizează implicit, deliberat sau nu, înrolați sau nu într-o mișcare, uneori *avant la lettre*, alteori, din contră, după ce „litera" și-a pierdut actualitatea, în expresie de tip fie „romantic", fie „clasic", esențialul din programele tuturor curentelor literare : integral sau numai în parte. Bineînțeles, fiecare cu tehnica lui, care, în același timp, poate fi a unui curent oarecare, sau o poate pregăti, dar poate și să rămînă strict individuală. Dacă marile două principale tipuri de creație : „clasic" și „romantic" diferă în spirit, curentele prin care se declară preponderent fie spiritul „clasicismului", fie acela al „romantismului" se deosebesc doar în literă. Iar litera, se știe, „ucide". Numai spiritul „dă viață". Canonizînd tipuri de creație, procedee, tehnici, curentele își ucid propriile principii animatoare, le cadaverizează. De aici, necesitatea repetatelor schimbări de „literă". Aceasta cu atît mai mult cu cît, devenită — prin fetișizare — inofensivă, litera e adoptată și de curente opuse, inclusiv de acele ce reprezintă inerția, rezistența la înnoirile în spirit, adică la înnoirile adevărate. Declarate sau nu, înfăptuite programatic prin fapte de creație orientate convergent într-un anume sens, cu explicitarea acestuia, sau operate tacit, prin puterea intrinsecă a operelor exemplare, autenticele revoluții artistice, acele ce provoacă înnoiri de profunzime, spulberă ce e caduc, peri-

mat, dar recuperează permanent viabilul, provoacă discontinuități în literă, dar asigură continuitatea în spirit. Tocmai asigurarea acestei continuități în discontinuitate e scopul lor înalt. Căci, încă o dată, prin standardizarea indiferent cărei formule de artă, chiar și a celei mai seducătoare, duhul creator e asasinat. „Apariția «geniului» — scrie B. Tomașevski — este întotdeauna o revoluție literară *sui-generis*, o detronare a canonului care a fost dominant și o instaurare a procedeelor subordonate pînă atunci. Dimpotrivă, urmașii tendințelor literare înalte, care repetă conștiincios exemplul marilor lor dascăli reprezintă de obicei tabloul puțin atrăgător al *epigonismului*. Epigonii, repetînd o perimată combinație a procedeelor, o transformă dintr-una originală și revoluționară într-una șablonardă și tradițională și prin aceasta distrug, cîteodată, pentru multă vreme, în contemporanii lor capacitatea de a simți forța estetică a acelor modele pe care le imită ; epigonii își discreditează profesorii.“ [20] Afirmarea unui nou geniu (anticipată, uneori, de frămîntări ce exprimă neaderența la arta contemporană, voința de „altceva“) reintroduce sensul creației autentice, al valorilor perene. Revoluțiile cu adevărat creatoare sînt, de fapt, restaurări. Întoarceri la prototip. La „mamele“ poeziei. În acest înțeles s-au.vrut „moderni“ marii poeți români din perioada interbelică. „În poezia mea, — declara Ion Barbu, într-un interviu — ceea ce ar putea trece drept modernism nu este decît o înnodare cu cel mai îndepărtat trecut al poeziei : oda pindarică“. [21] Mai afirma, în alt context, că „modernismul e ancheta niciodată descurajată a frumosului necontingent“ [22], a acelui frumos care dă nu „chipul indiferent al lucrurilor“, ci aceste lucruri în absolutul lor“ [23]. Blaga admira acea artă ultramodernă ce restabilește relația cu „fondul sufletesc primitiv“ [24]. Lansîndu-se într-o numai aparentă butadă, Eugen Ionescu susține că avangardismul său e clasicism [25]. De altfel, și Voronca, înainte cu decenii, pleda pentru o „construcție clasică, obiectivă“ [26], pentru „ordinea (...) clasică integrală“ [27]. Evident, fiecare curent „reclasicizează“ poezia (dacă revenirea la esențe, la permanent, la sursele lirismului înseamnă „ordine clasică“) în felul său. Modernismul o face, *grosso modo*, în două

feluri. Căutînd absoluturi în existentul profan, degradat, în pervertita lume citadină, și numindu-l „cu cuvinte ca ale noastre", uzuale și chiar triviale : linia Baudelaire-Rimbaud. Sau, invers, abstractizînd, derealizînd, dizolvînd prin cuvîntul incantatoriu sensibilul în Idee : linia Mallarmé-Valéry.

În literatura română, curentul numit la finele secolului trecut și începutul celui curent fie „simbolism", fie „poezie nouă" era, în literă, antieminescian (cel puțin în parte), în spirit : revenire la Eminescu. Nu la Eminescu cel istoric, dar la „absolutul" lirismului [28], încarnat în poezia română de așa-zicînd clasic stil romantic de către autorul *Luceafărului*. Epigonii eminescieni discreditaseră eminescianismul și continuau să o facă. Era necesară o reacție. Trebuia dat poeziei un alt curs. Apăruse, nu-i vorbă, Coșbuc, însă formula sa era o alternativă doar de moment. Ea orienta creația spre surse de inspirație autohtone, încă neistovite, și îi propunea mijloace de expresie splendide, însă ultratradiționale, într-un timp în care, pe întregul continent, poezia tocmai se înnoia, radical, și tematic și stilistic. Prin forța talentului său, Coșbuc a revitalizat baladescul, a reînviorat în general spațiul poetic, a îmbogățit universul formelor cu noi structuri prozodice, dar modul său artistic era categoric inactual, ca și al lui Eminescu, de altfel, în aspectul strict formal. Eminescu și Coșbuc sînt vîrfuri ale unor sisteme poetice, puncte de ajungere. Punctul de plecare spre alte zări lirice era, în epocă, Macedonski. Nu atît prin ceea ce el crea efectiv durabil, cît prin ceea ce năzuia să creeze. Prin ceea ce nu izbutea să ducă la cel mai bun sfîrșit. Necesară, istoricește, era — atunci — în poezia românească, nu o irigare cu sensibilitate, ca în poezia franceză din deceniile opt-nouă, ci înlocuirea limbajului. Sensibilitate exista, modernă sau nu, ea nu fusese sterilizată prin practici ca ale școlii parnasiene, poezia nu se cerea reliricizată. În schimb, se voia... europenizată. Scrisă cu altă literă. Eminescu o integrase, nimic de zis, în marea spiritualitate europeană, o făcuse competitivă pe plan mondial, dar Europa, lumea se schimbase între timp. Dorința aceasta de sincronizare cu literatura-pilot de atunci a continentului

nostru, cea franceză, de modernizare a limbajului, explică asimilarea parnasianismului de către simbolismul românesc. Doritoare de noi forme, poezia română a sfîrșitului de secol și le-a luat de oriunde, neinhibată de faptul că, principial, cele simboliste și cele parnasiene se excludeau reciproc. Era obligată să o facă, i-o cerea istoria. Rapida modernizare a mijloacelor — acesta era imperativul momentului. Nu modernizarea ca scop în sine, ca punct terminus, dar ca ineluctabilă condiție a înnoirilor și de conținut, a obținerii șanselor de a explora cu eficacitate noi zăcăminte de lirism. Chiar pentru sondarea straturilor adînci de spiritualitate autohtonă erau necesare noi unelte. Pentru valorificarea tradiției era necesară tehnică artistică modernă. Dar era numai „litera" poeziei tinere de acum un secol desuetă ? Nu degenerase, după asfințitul *Luceafărului,* și spiritul în care se scriau versuri ? Poetica tradițională nu-și sleise posibilitățile ; avea să-și redemonstreze eficacitatea prin Coșbuc, prin Iosif, prin Goga, avea chiar să supraviețuiască simbolismului, ca mișcare, prelungindu-se pînă după primul război, și chiar pînă în zilele noastre, însă, în nici un caz, nu mai putea să regenteze ea creația poetică, să-i decidă sensul orientativ. Eficace prin poeții menționați, limbajul tradițional se degrada în schimb prin mulți alții. Nu era „curentul eminescian" o decadență ? Nu moduri ale decadenței poetice aveau să fie, potrivit judecății lui N. Davidescu [29], validată de întreaga evoluție a lirismului, sămănătorismul și poporanismul ? Epigonismul e întotdeauna decadență. Reacție la epigonismul eminescian și coșbucian, simbolismul a înscris în istoria literaturii române o dublă tentativă : de desprovincializare a domeniului liric, pe calea modernizării limbajului *, și de „reeminescianizare" autentică a poeziei, tocmai prin înlăturarea eminescianismului. Prin „reeminescianizare" înțelegînd : restaurarea sensului marii poezii. Macedonski a exercitat, într-un mod confuz, un rol maiorescian. Gruparea lui a continuat, *mutatis mutandis,* acțiunea Junimii după ce Junimea, în

* Nu, desigur, fără riscul provincializării inverse, prin subordonare față de moda occidentală...

special prin S. Mehedinți, a renunțat la propria ei orientare, estetică, adoptînd una etico-națională, sub impactul, desigur, al stării de spirit ce avea să devină, după 1900, sub numele de „sămănătorism", ideologie dominantă. Natural, ca mișcare literară, simbolismul nu putea, asemenea oricărui alt curent, decît să indice posibile căi spre lirismul absolut, și mai ales să-l opună pe acest pseudolirismului, formelor degradate de lirism. Creație lirică propriu-zisă avem în operele unora — doar unora — dintre poeții simboliști, realizată nu grație înregimentării lor în curent, ci în virtutea talentelor personale. Curentul doar le-a facilitat descoperirea propriilor resurse creatoare și a modalităților în care și le puteau valorifica optim.

Problema vitală pentru poezia românească, în procesul modernizării sale, era și este integrarea în universal fără abandonarea caracterelor specifice. În cazul poeților mari, și chiar numai de real talent, teama de înstrăinare e lipsită de orice temei. Există, cu absolută certitudine, un ce sufletesc (după Blaga, o „matrice stilistică"), un factor sau un complex de factori modelatori, care imprimă oricărui produs artistic nota particulară, nu doar a sufletului individual, ci și a spiritualității proprii națiunii creatorului de la care provine produsul.

O sursă de originalitate națională este pentru poezia românească, negreșit, sentimentul spațiului. Acesta funcționează, desigur, și în alte literaturi, și ar fi interesant de examinat, în studii comparative, cum, însă chiar și fără cercetări speciale e clar că în literatura română, de la folclor la lirica modernă cea mai rafinată, iubirea de pămînt, de natură, se exprimă cu specială intensitate și, fără îndoială, mai altfel decît chiar în creația literară a popoarelor vecine. Românii și-au sacralizat pămîntul, propriul pămînt, pămîntul românesc, nicidecum un spațiu anațional, „apatrid" (ca acela din, după Hugo Friedrich, lirica modernă occidentală [30]), într-un chip ce este numai al lor : poate, prin cosmicizare, îndeosebi ; prin — mai concret spus — aducerea cerului pe pămînt („Soarele și luna / Mi-au ținut cununa", prin — cum crede Blaga — „coborîrea" transcendentului. În orice caz, solidaritatea cu un anume spațiu, cel național, e o atitu-

dine generatoare de lirism — inclusiv de mare lirism — și în poezia de cea mai modernă factură. O atitudine care situează modernismul românesc, și întreaga poezie românească, sub anume aspecte (figurație, sensibilitate) la antipodul literaturii franceze. Chiar dacă este exagerat a afirma că în literatura franceză nu sînt zugrăvite „nici peisajul francez, nici casa franceză, nici felul francez de trai", că, în general, vrîndu-se și fiind „un fapt literar pur", rămînînd „întotdeauna la dispoziția artistului", și evitînd pitorescul, creația francezilor n-a fost nicicînd preocupată „de a traduce sufletul popular, aspirațiile patriotice, credința sau superstițiile unui popor" [31], chiar dacă o seamă de fapte infirmă această generalizare excesivă, e un fapt că peisajul național specific apare în poezia franceză modernă mai rar. Masiv, doar la Francis Jammes. Toate cele zise mai sus i se aplică poeziei române invers. E, mai ales, puțin probabil să existe o altă literatură în care pe o aceeași întindere a imaginarului să fie cuprins mai mult peisaj, și, în genere, mai multă viață națională specifică. Blaga a creat o magistrală viziune a satului românesc mitic. „Raiul" lui Barbu e un „tîrg (...) balcan-peninsular", cu „melc, melc, codobelc" și „bu-hu-hu la luna șuie". Argheziana „țară" în care plugarul „duce către cer brazda pornită (...) de la vatră" este, evident, teritoriul nostru dunăreano-carpatic, transfigurat. Pe întinsuri românești sclipesc savant-dozatele culori ale icoanelor din versurile lui Adrian Maniu, se desfășoară sceneria poeziei lui Voiculescu, a lui Crainic, zvîcnitoarele „priveliști" fundoiene, imaginile din poezia lui Vinea, fantomatice. De pe sol românesc se avîntă în infinit imaginația lui Philippide. Cea mai originală carte a lui Pillat ne îndeamnă „pe Argeș în sus", o seamă de poeți simboliști (între alții, I. M. Rașcu, Demostene Botez) au creat atmosferă de urbe moldavă ; Minulescu, după aventurări peste mări și țări, se înapoiază înduioșat, la oltenii săi, moșneni și podgoreni. Exemplele nu trebuie căutate. Se oferă singure, de pe tot teritoriul poeziei moderne, și cu atît mai mult de pe al celeilalte. „Grădina" lui Anghel e, de departe, o grădină tipic românească ; macedonskiana

„noapte de mai" își desfășoară feericul în „Bucureștii lalelelor și ai trandafirilor" ; mai apropiata de noi în timp „gură de rai" a lui Emil Botta e un tărîm carpatin. Sufocat în tîrgul său prăpădit, cu dugheni și corbi, cu veșnice ploi, Bacovia nu visează evadări, își dorește doar un alt timp („vremuri mari"), în același spațiu. Împrumutînd iar din Blaga, se poate afirma că sentimentul spațiului e „sămînța" poeziei noastre ; una din semințe, în orice caz. În alte literaturi a ieșit multă poezie durabilă și din sentimentul timpului. Sentiment ce a nutrit și poezia noastră, dar nici pe departe în aceeași proporție ca sentimentul spațial. Dacă se acceptă terminologia lui Mircea Eliade [32], poeții români sînt „agricultori". Și „păstori", unii : cutreierători de spații imaginare nesfîrșite ; majoritatea, însă, rămîn „agricultori" inseparabil legați de pămntul natal, de mormintele înaintașilor, de „vatră". Poezia de inspirație explicit patriotică a întrecut-o, la noi, întotdeauna, cantitativ, pe cea de atitudine civică manifestă, militantă. S-a scris și din aceasta, și foarte bună (Coșbuc, Goga, Cotruș, Beniuc, Jebeleanu, Maria Banuș etc.), dar nu atît de mult ca aceea generată de sentimentul „casei". Patrioticul, mod atitudinal cu suport obiectiv într-un anume spațiu, a avut în permanență o mai mare pondere în spiritualitatea românească decît socialul, determinat de timp. Permanent, românii au trăit cu un „dor de istorie", cu un „dor de vremuri mari", însă mai mult decît la orice pe lume au ținut la spațiul lor, la pămîntul lor „sfînt", în care își vedeau și își văd, perpetuată în veșnicie, însăși propria ființă etnică. Pămînt, în viziune românească, e totuna cu permanență, cu eternitate. Materializată.

Lupta dintre modernism și tradiționalism a fost, la noi, în înțeles adînc, o confruntare între timp și spațiu. Tradiționaliștilor le era frică să nu fie pierdut, în vîltoarea timpului, spațiul, cel din suflet. Frică neîntemeiată. Evoluția poeziei noastre a demonstrat că se poate intra în timp cu spațiu cu tot. Că, de fapt, nici nu se poate intra altfel.

NOTE

NAȚIONAL, MODERN, UNIVERSAL

1. *Zări și etape*, E.p.l., 1968, p. 323.
2. *După „Sămănătorul"* în *Ramuri — Drum drept*, XX, nr. 1, ianuarie, 1926, p. 3.
3. *Ce-am dorit să fie scriitorii și ce sînt*, în *Ramuri*, XX, nr. 2, martie 1926, p. 50.
4. Reprodus în *Românul* (Arad), V, nr. 23, 12 februarie 1915.
5. *Pagini de proză*. Ediție, studiu introductiv și note de Dinu Pillat, Buc., E.p.l., 1968, p. 72.
6. *Idem*, p. 73.
7. *Cuvîntul românesc*, I, nr. 1, 1 februarie 1922, p. 1—2.
8. *Cultură și literatură*, Buc., Biblioteca pentru toți, 1936, p. 40.
9. *Idem*, p. 45.
10. *Itinerariu spiritual*, III, în *Cuvîntul*, III, nr. 862, 11 septembrie, 1927.

„VRACIUL"

1. Repr. în *Pagini de critică literară*, I, E.p.l., 1968, p. 24.
2. *Istoria literaturii române* (...), Editura Minerva, 1982, p. 808.
3. *Imagini și cărți*, Ediție de Vasile Teodorescu. Studiu introductiv de Mircea Martin. Editura Minerva, 1980, p. 140.
4. *Istoria literaturii române contemporane*, Editura Ancora, 1927, p. 324.
5. *Aspecte și direcții literare*, Ediție și prefață de Margareta Feraru, Editura Minerva, 1975, p. 237.

6. *Poezie și poeți contemporani*, în *Liga ortodoxă*, I, nr. 4, 10 nov. 1896.

7. *Către cititori*, în *Viața socială*, I, nr. 11—12, dec. 1910, p. 266.

8. *Curentul nou la noi*, în *Absolutio*, I, nr. 1, 1 dec. 1913.

9. *Un nou Eminescu*, în *Viața literară*, I, nr. 28, 20 nov. 1926. Repr. în *Contribuții critice*. Ed. pref. și note de Margareta Feraru, Minerva, 1983, p. 611—615.

10. *Fronda*, I, nr. 2, 1912 *(Inscripții: Pe statuia timpului; Pe nisipul mării)*. Nesemnate.

11. *Viața românească*, V, nr. 2, febr. 1910, p. 316 *(Revista revistelor)*.

12. *Op. cit.*, p. 715.

13. *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. II, Minerva, 1974, p. 10.

14. *Omagiu lui Tudor Arghezi*, în *Viața românească*, XIII, nr. 5, mai 1960, p. 10.

15. *Intergal*, I, nr. 3, mai 1925.

16. *Op. cit.*, p. 24.

17. Iată fraza criticului, textual: „Un scriitor care, în limba publicisticei, a ieșit din cercul tras de Maiorescu și se mișcă cu succes estetic pe registrul cel mai întins al graiului românesc ni se pare a fi d. Arghezi, un adevărat revoluționar în limba noastră literară. *(În jurul limbii literare*, în *Viața românească*, XVIII, nr. 1, ian. 1926, p. 119. Repr. în *Opere*, 5, ed. critică de Rodica Rotaru și Al. Piru, Minerva, 1977, p. 224.)

18. *Op. cit.*, p. 20—21.

19. *Scrieri*, 23, Minerva, 1972, p. 51, 55, 48.

20. *Idem*, p. 54.

21. *Ibidem*, p. 49.

22. *Contimporanul*, VI, nr. 76, mai-iunie 1927, p. 12 („...meșterul bate din ciocan cu geniu și migală în aurul limbei..."). Textul declarației se integrează în grupajul *Tudor Arghezi văzut de contemporanii săi (Cu prilejul volumului de poeme „Cuvinte potrivite")*.

23. *Istoria literaturii române contemporane*, Buc., Socec, 1937, p. 167.

24. *Imagini și cărți*, ed. cit., p. 213.

25. *Idem*, p. 214.

26. *Aprindeți torțele!*, în *Revista celorlalți*, nr. 1, 20 martie 1908.

27. *Tudor Arghezi ca poet minor*, în *Vremea*, X, nr. 488, 489, 493, 23 mai, 30 mai, 27 iunie 1937.

28. *Pagini de critică literară*, IV, *Marginalia*, eseuri, Ediție alcătuită de George Muntean, Minerva, 1976, p. 13.

29. *Scrieri*, I, ediție îngrijită de Constanța Constantinescu, cu o prefață de Victor Felea, E.p.l., 1967, p. 137.

30. G. Călinescu, *op. cit.*, p. 814.

31. O demonstrație (parțială, firește): Șerban Cioculescu, *Caracterul inovator al prozei argheziene*, în *Varietăți critice*, E.p.l., 1966.

32. Cea mai amplă, în Alexandru Bojin, *Fenomenul arghezian*, Buc., Editura didactică și pedagogică, 1976. Volumul cuprinde și liste de epitete, metafore etc.

33. *Scrieri*, 24. Minerva, 1973, p. 265.

34. *Idem*, p. 266.

35. *Ibidem*, p. 269.

36. *Ibidem*, p. 265.

37. *Scrieri*, 24, p. 266.

38. Privitor la această figură stilistică în poezia lui Arghezi, v. Șerban Cioculescu, *O figură de stil arghezianâ: oximoronul*, în *Poeți români*, Editura Eminescu, 1982.

39. Ov. S. Crohmălniceanu, *Tudor Arghezi*, E.p.l., 1960, p. 301; *Literatura română între cele două războaie*, vol. III, Editura Minerva, 1974, p. 89.

40. G. Călinescu, *Op. cit.*, p. 814.

41. *Viața românească*, VII, nr. 11—12, nov.-dec. 1912, p. 367. Repr. în Tudor Arghezi, *Ars poetica*, ediție îngrijită, prefață și note de Ilie Guțan, Dacia, 1974, p. 54.

42. *Lumea*, II, nr. 33, 12 iunie 1925.

43. *Scrieri*, 19, p. 9.

44. *Scrieri*, 13, p. 255.

45. *Scrieri*, 8, p. 61.

46. *Scrieri*, 13, p. 171.

47. *Scrieri*, 8, p. 63—64.

48. *Lume veche, lume nouă*, Editura tineretului, 1958, p. 57—58.

49. *Scrieri*, 31, p. 561.

50. *Scrieri*, 32, p. 241.

51. *Scrieri*, 13, p. 12.

52. *Scrieri*, 19, p. 266.

53. *Scrieri*, 14, p. 36.

54. *Scrieri*, 13, p. 112.

55. *Idem*, p. 20.

56. *Scrieri*, 27, p. 186.

57. Ștefan Aug. Doinaș, *Notă despre știința versului la Arghezi*, în *Lampa lui Diogene*, Eminescu, 1970.

58. *Geneza metaforei și sensul culturii*, în *Trilogia culturii*, Buc., Fundația pentru literatură și artă, 1944, p. 368.

59. De ex., André Lagard-Laurent Michard, *XIX-e siècle*, Paris, Bordas, 1964.

60. *Scrieri*, 26, p. 65.

61. *Scrieri*, 26, p. 65.

62. v. *Literatura și omul de rînd*, în *Scrieri*, 25, p. 136.

63. *Scrieri*, 24, p. 119.

64. Mihai Ralea, *Scrieri*, 2, Ed. și studiu introductiv de N. Tertulian, Minerva, 1977, p. 179.

65. „Ura de monotonie, de mucegai, — destăinuia Arghezi, în 1934 — m-a determinat ca, în fiecare așa-zis volum pe care l-am întocmit, să dezleg pentru onoarea profesională, pentru nimic altceva, o chestiune nouă." (*Scrieri*, 26, p. 83.) A scris, totuși, „monotonii". În revista *Lumea*, unde au apărut întîi, în 1926, *Din nou* și *Poate că este ceasul* se intitulează, respectiv, *Monotonia I* și *Monotonia II. Apă trecătoare*, tot acolo, — *Monotonie*. Altul e însă sensul cuvintelor în poezie și altul în limbajul uzual.

66. Ca, de ex., în afară de paragrafele rezervate stilului, în lucrări de proporții (monografii, „introduceri" etc.) Vladimir Streinu, *Sintaxa poeziei*, în *Pagini de critică literară*, IV, Ediție alcătuită de George Muntean, Minerva, 1976; Ștefan Augustin Doinaș, *op. cit.*; Ion Coteanu, *Dislocarea ca procedeu stilistic în poezia noastră contemporană*, în *Revista Universității București*, nr. 2—3, 1955; Mihaela Mancaș, *Dislocarea sintactică în poezia lui Tudor Arghezi*, în *Omagiu lui Al. Rosetti*, București, Editura Academiei, 1966; G. I. Tohăneanu, *Sintaxa operei poetice a lui Tudor Arghezi*, în *Dincolo de cuvînt*, Editura didactică și pedagogică, 1976.

67. G. N. Dragomirescu, *Mică enciclopedie a figurilor de stil*, Editura didactică și pedagogică, 1975, p. 144.

68. Șt. Augustin Doinaș, *op. cit.*, p. 58.

69. *Op. cit.*, p. 57.

70. *Trilogia cunoașterii*, București, Fundația regală pentru literatură și artă, 1943, p. 371.

71. *Scrieri*, 24, p. 118.
72. *Scrieri*, 25, p. 22.
73. *Scrieri*, 23, p. 47.
74. *Ars poetica*, ed. cit., p. 267.
75. *Scrieri*, 23, p. 25.
76. *Scrieri*, 3, p. 271.
77. *Scrieri*, 23, p. 53.
78. *Op. cit.*, p. 144.
79. Cf. *Cuvînt*, în *Versuri*, E.p.l., 1959, p. 16.
80. Meritul de a fi stabilit acest fapt îi revine, evident, lui Șerban Cioculescu (*Etapele poeziei argheziene, 1897—1904*), în *Vremea*, IV, nr. 197, 199, 201, 203, 205, din 26 iulie, 9 august, 23 august, 5 sept., 19 sept. 1931.
81. Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română și expresionismul*, Minerva, 1971 (cap. *Alte incidente*).
82. *Ars poetica*, p. 93.

„LA OBÎRȘIE, LA IZVOR"

1. N. Iorga, *Rînduri pentru un tînăr*, în *Neamul românesc*, XIV, nr. 88, 30 aprilie 1919.
2. George Gană, *Poezia lui Lucian Blaga*, în Lucian Blaga, *Opere*, I, Minerva, 1982 (studiu introductiv), p.V.
3. *Hronicul și cîntecul vîrstelor*, ediție îngrijită și cuvînt înainte de George Ivașcu, Editura tineretului, 1965, p. 168.
4. *Hronicul...*, p. 189.
5. Cf. *idem*, p. 195.
6. *Idem*, p. 174—175.
7. Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, II, Minerva, 1974, p. 223.
8. *Elanul insulei* — aforisme și însemnări —. Prefață, text stabilit și note de George Gană, ediție îngrijită de Dorli Blaga și George Gană, Dacia, Cluj-Napoca, 1977, p. 177.
9. *Hronicul...*, p. 168.
10. La apariția *Poemelor luminii*, Al. Busuioceanu, în *Luceafărul*, a transcris cîteva reflexii din *Pietre...* în versuri, iar un poem, *Mugurii*, în proză (Cf. aparatul critic al vol. *Opere*, 1, ediția Gană, p. 354. Numai prima operație a fost efectuată de Ladislau Gáldi, în *Contribution à l'histoire de la versifica-*

tion roumaine. La prosodie de Lucian Blaga, Akademiai kiadó, Budapest, 1972, p. 23 și urm.

11. *Despre conștiința filosofică* (ediție îngrijită de Dorli Blaga și Ion Maxim, cu un studiu de Henri Wald, Editura Facla, Timișoara, 1974, p. 27.

12. *Elanul insulei*, p. 203.

13. *Eroism în gîndire*, în *Românul*, V, nr. 261, 29 nov./12 dec. 1915.

14. *Elanul insulei*, p. 47.

15. *Idem*, p. 152.

16. Cf. Valéry, *Oeuvres*, I, NRF, Bibl. de la Pléiade, 1962, p. 1691.

17. *Teatrul d-lui Lucian Blaga*, în *Masca timpului*, Arad, 1926, p. 119.

18. Cf. Lucian Blaga, *Opere*, 1, ediția George Gană, p. 467.

19. Petre Stoica, *Poezia germană modernă*, studiu introductiv la antologia cu același titlu din „Biblioteca pentru toți", Minerva, 1967, p. XXIX.

20. Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română și expresionismul*, Editura Eminescu, 1971, p. 67.

21. Privitor la „orfismul" blagian : Nicolae Balotă, *Lucian Blaga, poet orfic*, în Euforion, E.p.l., 1969.

22. *Izvoade*. Eseuri, conferințe, articole. Ediție îngrijită de Dorli Blaga și Petre Nicolau. Prefață : George Gană, Minerva, 1972, p. 127.

23. *Ibidem*.

24. *Introducere la cursul de filosofia religiei*, în *Manuscriptum*, IV, nr. 4, 1973, p. 109.

25. Cf. *Opere*, I, ediția Gană, p. 467.

26. Cf. *Hronicul...*, p. 197.

27. Mircea Vaida, *Lucian Blaga, afinități și izvoare*, Minerva, 1975, p. 126.

28. Cf. *Opere*, 1, ediția Gană, p. 353—354.

29. Cf. *Note*, în Lucian Blaga, *Poezii*, ediția George Ivașcu, E.p.l., 1966, p. 476.

30. I. Valerian, *Cu scriitorii prin veac*, E.p.l., 1967, p. 56.

31. *Izvoade*, p. 222—223.

32. *Zări și etape*. Text îngrijit și bibliografie de Dorli Blaga, E.p.l., 1968, p. 77.

33. Cf. *Opere*, 1, ediția Gană, p. 492.

34. *Zări și etape*, p. 75.

35. *Idem*, p. 74.
36. I. Valerian, *op. cit.*, p. 57.
37. Apud F. Aderca, *op. cit.*

UT ALGEBRA POESIS

1. *Pagini de proză*, ediție, studiu introductiv și note de Dinu Pillat, E.p.l., 1968, p. 85.
2. *Idem*, p. 42.
3. *Ibidem*, p. 52.
4. *Ion Barbu în corespondență*, I, ediție îngrijită de Gerda Barbilian și Nicolae Scurtu. Note și indici de Nicolae Scurtu. Minerva, 1982, p. 118.
5. *Pagini de proză*, p. 79.
6. *Idem*, p. 39.
7. *Ibidem*, p. 72.
8. *Ibidem*, p. 80.
9. *Ibidem*, p. 85.
10. *Ibidem*, p. 79.
11. *Ibidem*, p. 80.
12. *Ibidem*, p. 81.
13. *Ibidem*, p. 137.
14. *Ibidem*, p. 43.
15. *Ibidem*, p. 46, 47.
16. *Ion Barbu în corespondență*, p. 118.
17. *Pagini de proză*, p. 42, 52.
18. *Idem*, p. 124.
19. *Idem*, p. 70.
20. *Ibidem*, p. 85.
21. Marin Mincu, *Ion Barbu. Eseu despre textualizarea poetică*, București, Cartea românească, 1981, p. 70.
22. *Pagini de proză*, p. 74.
23. *Idem*, p. 125, 133.
24. *Ibidem*, p. 160—161.
25. *Ibidem*. p. 124.
26. *Ibidem*, p. 129.
27. *Ibidem*, p. 108.
28. Ion Barbu, *Poezii*, ed. îngrijită de Romulus Vulpescu, Albatros, 1970, p. 383.
29. *Pagini de proză*, p. 110.

30. *Ibidem*, p. 111.

31. *Ion Barbu în corespondență*, p. 118.

32. Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română și expresionismul*, ed. cit., p. 220.

33. *Pagini de proză*, p. 48.

34. Ov. S. Crohmălniceanu, *op. cit.*, p. 222.

35. *Pagini de proză*, p. 46.

36. *Ibidem.*

37. *Istoria...*, ediția 1982, p. 894.

38. *Pagini de proză*, p. 46.

39. *Ibidem.*

40. *Opere*, I, București, Fundația pentru literatură și artă, 1940, p. VIII.

41. Marin Mincu, *op. cit.*, p. 131.

42. Dorin Teodorescu, *Poetica lui Ion Barbu*, Scrisul românesc, Craiova, 1978, p. 147—148. Aceeași e, chiar dacă neafirmată direct, poziția tuturor celorlalți autori de exegeze voluminoase: *Cosmologia „Jocului secund"*, E.p.l., 1968, Șerban Foarță, *Eseu asupra poeziei lui Ion Barbu*, Facla, Timișoara, 1980, Marin Mincu, *op. cit.*, Mircea Scarlat, *Ion Barbu, Poezie și deziderat*, Albatros, Buc., 1981.

43. *Ion Barbu*, București, Cultura națională, 1935, p. 98.

44. *Op. cit.*, p. 103.

45. *La poésie de Stephane Mallarmé*, VI-e éd., Gallimard [1926], p. 220.

46. *Idem*, p. 230, 231.

47. Alexandru Paleologu, *Spiritul și litera*, Editura Eminescu, 1970, p. 194.

48. A demonstrat-o Jean Pierre-Richard, în *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Seuil, 1961.

49. M. Nițu, *Între Scylla și Charybda*, Cartea românească, 1972, p. 51.

50. *Pagini de proză*, p. 25.

51. *Idem*, p. 126.

52. *Ibidem*, p. 120.

53. *Ibidem*, p. 39.

54. *Ibidem*, p. 125.

55. *Op. cit.*, p. 601.

56. „Există o treaptă de experiență poetică, de la care versul se dovedește a fi rigoare și fervoare..." *(Pagini de proză*, p. 106).

57. *Ion Barbu în corespondnță*, p. 119.
58. *Pagini de proză*, p. 105.
59. *Ion Barbu în corespondență*, p. 119.
60. *Pagini de proză*, p. 53.
61. Simon Bayer, *Adolescența lui Ion Barbu*, în *Astra*, decembrie 1966.
62. *Pagini de proză*, p. 115.
63. *Idem*, p. 110.
64. *Ibidem*.
65. „...interegnul Bacovia s-a terminat (...) poezia care nu conține un principiu liberator e o poezie lirică și ca atare nu mă interesează" *(Pagini de proză*, p. 50).
66. *Ion Barbu în corespondență*, p. 119.
67. *Idem*, p. 118.
68. *Pagini de proză*, p. 141.
69. Pe Topîrceanu, considerat în 1927 „un pastiș" *(Pagini de proză*, p. 81), Barbu voia, în 1921 (dacă spusa lui e sinceră) să și-l ia drept „singurul", în afară de Anton Pann, „patron indigen" *(Ion Barbu în corespondență*, p. 242).
70. *Pagini de proză*, p. 45.
71. Dorin Teodorescu, *op. cit.*, p. 51—52.
72. *Pagini de proză*, p. 89.
73. Cf. Gerda Barbilian, *Ion Barbu, Amintiri*, Cartea românească, 1979, p. 90.
74. *Ion Barbu în corespondență*, p. 118.

MODERNISM ANTIMODERNIST

1. *Scrieri*, 4, Editura Minerva, 1978, p. 493.
2. *Considerații confortabile, fapte și păreri literare*, Editura Eminescu, 1970, p. 47.
3. *Idem*, p. 182.
4. *Scrieri*, 4, p. 118.
5. *Ibidem*, p. 184.
6. *Ibidem*, p. 182.
7. *Ibidem*, p. 280.
8. *Critice, IX, București*, Editura Ancora, 1923, p. 132.
9. *Pagini de proză*, p. 100.
10. Cf. *Scrieri*, 4, p. 444.

11. Exemplificări, în Crohmălniceanu, *Literatura română și expresionismul*, p. 216—219.

12. *Scrieri*, 4, p. 447—483 *(Despre neliniștea în literatură)*.

PICTURĂ, NOTAȚIE, COLAJ

1. Expresia este a lui Vladimir Streinu *(Pagini de critică literară* II, E.p.l., 1968, p. 62).

2. *Unu*, III, nr. 29. 1930.

3. *Le livre à venir*, Paris, Gallimard (col. Idées), 1971, p. 285.

4. *Pagini de proză*, p. 100.

5. *Zări și etape*, E.p.l., 1968, p. 91.

6. *Idem*, p. 90.

7. *Ibidem*, p. 91—92.

8. *Ibidem*, p. 75.

9. *Ibidem*, p. 74.

10. *Poezia nouă*, în *Integral*, I, nr. 4, iunie 1925. Reprodus în *Antologia literaturii române de avangardă* a lui Sașa Pană, E.p.l., 1969 p. 554, și *Act de prezență*, Ediție îngrijită, studiu introductiv și note de Ion Pop, Editura Dacia, 1972, p. 48. Figurează de asemenea (împreună cu alte texte doctrinare) în Ion Mihuț, *Simbolism, modernism, avangardism*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1976.

11. „Îndrăznelile" lui Adrian Maniu din *Salomeea* sînt considerate „puerile" de către E. Lovinescu. Criticul ia act de ele doar fiindcă i se par „caracteristice pentru cea dintîi manieră a d-lui Maniu" *(Critice*, IX, ediția Ancora, 1923, p. 106) căreia i se poate „tăgădui valoarea pozitivă", dar de care nu se poate face abstracție, deoarece a exercitat și „continuă (...) să exercite o influență asupra cîtorva scriitori mai tineri" (*idem*, p. 101). Maniera respectivă a fost produsă de „voința de a fi original" și se exprimă prin „naive atitudini sufletești și, apoi, prin și mai naive procedee stilistice și verbale" *(ibidem*, p. 102), printre care comentarul auctorial, ce „ucide nu numai simbolismul, ci și lirismul" (*ibidem*, p. 104). De ajuns de reticent apreciază Lovinescu și poezia lui Fundoianu, Voronca și a celorlalți „extremiști".

12. *Pentru arta literară*, ediție îngrijită, note, bibliografie și studiu introductiv de Al. Săndulescu, Editura Minerva, 1971, p. 37.

13. Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română și expresionismul*, p. 117—118; Mihail Petroveanu, *Studii literare*, E.p.l., 1966, p. 214.

14. *Pagini de critică literară*, I, E.p.l., 1968, p. 55.

15. *Op cit.*, p. 54.

16. Mihail Petroveanu, *Studii literare*, p. 13.

17. Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, II, Editura Minerva, 1974, p. 131.

18. G. Călinescu, *Istoria...*, Minerva, 1982, p. 824.

19. Strădania autorului singurei monografii *Adrian Maniu* apărută pînă acum de a le-o acorda, nu prea are darul de a convinge (Mihail Iordache, *op. cit.*, Junimea, 1979, p. 100—107).

20. Șerban Cioculescu, *Poeți români*, Eminescu, 1982, p. 253.

21. ... și nu doar după întîiul război, cum eronat afirm în *Gîndirea și gîndirismul*. După război, și, mai mult ca sigur, sub impactul experienței din timpul lui, s-a produs, totuși, „o radicală transformare în spiritul poetului" (Ș. Cioculescu, *op. cit.*, p. 257), exprimată în renunțarea la excentrism și dezavuarea lui tacită prin neincluderea în vreun volum a scrierilor „necuviincioase" sau retușarea lor.

22. G. Călinescu, *op. cit.*, p. 823.

23. *Op. cit.*, p. 106.

24. *Pagini...*, II, p. 52.

25. *Gîndirea și gîndirismul*, Minerva, 1975, p. 426.

26. Șerban Cioculescu, *op. cit.*, p. 257.

27. G. Călinescu, *op. cit.*, p. 897.

28. *Aspecte...*, ed. cit., p. 263.

29. *Idem*, p. 261.

30. *Vorbe goale*, în *Opere*, I, Ediția Mircea Vaida — Gh. Sprințeroiu, Dacia, 1971, p. 433. Repr. și în vol. V, 1978, p. 32.

31. Mihail Petroveanu, *op. cit.*, p. 143.

32. Șerban Cioculescu, *Aspecte literare contemporane*, Minerva, 1972, p. 28.

33. Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura...*, 1974, p. 376, 382.

34. Ion Pop, *Avangardismul poetic românesc*, E.p.l., 1969, p. 164.

35. Mircea Vaida, *Ion Vinea: al amintirii și al umbrei*, în Ion Vinea, *op. cit.*, (studiul introductiv), p. 17.

36. N. Davidescu, *op. cit.*, p. 262.

37. Paul Georgescu, *Polivalența necesară*, E.p.l., 1967, p. 244.

38. Cf. interviul acordat lui I. Valerian (*op. cit.*, p. 232). Iată declarația lui, textual : „Ceea ce ne pasionează este tocmai spiritul de continuă cercetare și creație. Căutăm personalitatea și vrem să ne menținem într-o perpetuă stare de revoluție, tocmai pentru a nu cădea în anchiloza unei formule." Pe principiul că „formula trebuie abandonată prin simplul fapt că a devenit formulă", Vinea dezavuează „chiar" suprarealismul, explicit : „... sîntem chiar în contra suprarealismului, care a devenit o metodă factice în artă, după care se poate crea la infinit (...) Suprarealismul a propus de la început o rețetă. Apreciem aportul adus de acest curent, prin dezvăluirea de nebănuite ecouri obscure ale poeziei, dar din moment ce a devenit de domeniul public trebuie părăsit" (p. 232—233).

39. Specificări exacte în această privință se găsesc în cam toate studiile apărute în ultimele două decenii, cele mai numeroase în monografia lui Simion Mioc : *Opera lui Ion Vinea*, Editura Minerva, 1972.

40. *Op. cit.*, p. 19.

41. *Principii pentru timpul nou*, în *Opere*, V, p. 33.

42. *Idem*, p. 34.

43. Lautréamont, *Poésies*, II, în *Oeuvres complètes*, Le livre de poche, nr. 1117—1118 (1963), p. 409.

44. *Opere*, IV, 1974, p. 169.

45. Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura...*, 1974, p. 383.

46. *Aspecte...*, p. 31.

47. Mircea Vaida, loc. cit., p. 84.

48. Elena Zaharia, *Ion Vinea*, Cartea Românească, 1972, p. 131.

49. *Idem* (rezumînd aprobativ o apreciere a lui Eugen Barbu), p. 130.

50. *Mărturia unei generații*, București, Ciornei, 1929, p. 361—362.

51. Vladimir Streinu, *Pagini...*, III, 1974, p. 30.

52. *Memorii*, II, Craiova, 1932, p. 179.

53. *Integral*, I, nr. 1, 1925. Reprodus în *Act de prezență*, ed. cit., p. 209.

54. Pompiliu Constantinescu, *op. cit.*, V, 1971, p. 231.

55. *Idem*, p. 233.

56. *Ibidem*, p. 232.

57. *Ibidem*, p. 235.

58. Mihail Sebastian, *Eseuri, cronici, memorial,* Ediție îngrijită și prefață de Cornelia Ștefănescu, Editura Minerva, 1972, p. 222.

59. E. Lovinescu, *Istoria...*, III, 1927, p. 447.

60. G. Călinescu, *Premiile S.S.R.*, în *Adevărul literar și artistic*, X, nr. 592, 10 apr. 1932.

61. Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura...*, 1974, p. 412.

62. G. Călinescu, *Istoria...*, p. 867.

63. *Act de prezență*, ed. cit., p. 209.

64. *Idem*, p. 197.

65. *Ibidem*, p. 194.

66. *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, Idées, 1963, p. 52.

67. *Op. cit.*, p. 205.

68. *Op. cit.*, p. 866.

69. *Act de prezență*, ed. cit., p. 202.

70. Șerban Cioculescu, *Aspecte...*, p. 245.

71. *Istoria...*, III, p. 447.

72. *Memorii*, II, ed. cit., p. 173.

73. *Idem*, p. 176.

74. *Ibidem*, p. 179.

75. *Ibidem.*

76. Șerban Cioculescu, *op. cit.*, p. 244.

77. Sașa Pană, *Amintirea lui Ilarie Voronca*, în Ilarie Voronca, *Mic manual de fericire perfectă*, Cartea românească, 1973, p. 9 (prefață). Dezvăluiri analoage, în *Născut în '02*, Minerva, 1973, p. 266.

78. Perpessicius, *Mențiuni critice*, I, București, Casa Școalelor, 1928, p. 121.

79. *Op. cit.*, p. 220.

80. *Op. cit.*, II, Fundația pentru literatură și artă, 1934, p. 164.

81. *Act de prezență*, ed. cit., p. 194.

82. Sașa Pană, *Ilarie Voronca, așa cum l-am cunoscut*, în Ilarie Voronca, *Poeme alese*, 1, Minerva, 1972, p. XI.

83. Ion Pop, *op. cit.*, p. 186.

84. *Idem*, p. 183.

85. Camil Baltazar, *Evocări și dialoguri literare*, Minerva, 1974, p. 169; Sașa Pană, *Născut în '02*, Minerva, 1973, p. 321.

86. *Mic manual de fericire perfectă*. În românește de Sașa Pană. Cartea românească, 1973, p. 103.

87. *Idem*, p. 105.

88. *Ibidem*, p. 107.
89. *Ibidem*, p. 108.
90. *Ibidem*, p. 157.
91. *Ibidem*, p. 169.
92. *Ibidem*, p. 101.
93. *Ibidem*, p. 165.
94. Cf. Şerban Cioculescu, *op. cit.*, p. 247.
95. Cf. Saşa Pană, *Amintirea...*, loc. cit., p. 7.

MODERNISM ? TRADIŢIONALISM ?

1. *Integral*, I, nr. 1, 1 martie 1925. Reprodus în Saşa Pană, *Antologia literaturii de avangardă*, E.p.l., 1969, p. 552.
2. *Aviogramă*, în *75 HP*, oct. 1924. Reprodus în *op. cit.*, p. 551—552.
3. *Unu*, I, nr. 1, apr. 1928. Reprodus în *op. cit.*, p. 258.
4. *Act de prezenţă*, ed. cit., p. 48—49.

INGENUITATE, FRONDĂ, ANGAJARE

1. Vladimir Streinu, *Semne noi de lirism*, în *Pagini...*, I, 1968, p. 102.
2. *Op. cit.*, p. 103.
3. *Idem*, p. 86.
4. *Poezii (Cuvînt înainte)*, Minerva, 1971, p. 7.
5. Vezi Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura...*, II, 1974, p. 579.
6. *Op. cit.*, p. 9, 11.
7. *Idem*, p. 9.
8. *Ibidem* p. 7.
9. *Ibidem*, p. 11.
10. Cf. Emil Manu, *Eseu despre generaţia războiului*, Cartea românească, 1978, unde activitatea poeţilor de la *Cadran*, *Albatros*, *Timpul*, *Ecoul* e prezentată pe larg.
11. Cf. Emil Manu, *Dimitrie Stelaru*, Cartea românească, 1984, p. 24.
12. *De Baudelaire au surréalisme*. Édition nouvelle, revue et augmentée, Librairie José Corti, 1963, p. 147.
13. Emil Manu, *Eseu...*, p. 45.
14. Apud Ion Bălu, *Nostalgia absolutului*, Ed. Eminescu, 1981, p. 60.

15. Apud *Avangarda literară românească.* Antologie, studiu introductiv și note bibliografice de Marin Mincu, Minerva, 1983, p. 559.

16. *Alte mențiuni de istoriografie literară și folclor* (II), E.p.l., 1964, p. 282.

17. *Fragmente autobiografice,* București, Cartea românească, 1934, p. 35.

„PERSONALITATEA" MODERNISMULUI ROMÂNESC

1. Const. Ciopraga, *Personalitatea literaturii române,* o încercare de sinteză, Iași, Junimea, 1973.

2. *Trilogia culturii,* București, Fundația pentru literatură și artă, 1944, p. 335.

3. *Scrieri,* 4, Minerva, 1978, p. 148—151.

4. *Pagini de proză,* p. 128 (130).

5. Cf. Adrian Marino, *Opere...,* p. 653.

6. Vezi prefața la *Poezii,* 1880.

7. Cf. Marino, *idem,* p. 86.

8. Cf. Magdalena Laszló-Kuțiuk, *Simbolismul european,* III, Albatros, p. 306—307. Față de Mallarmé și Rimbaud — aflăm tot de acolo — simboliștii polonezi au avut aceeași reticență ca omologii lor români.

9. O atestă întreaga bibliografie critică pe această temă, în special (firește) citata carte a lui Ov. S. Crohmălniceanu, care abordează chestiunea sistematic și exhaustiv.

10. Cf. Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme,* Seuil, 1964, p. 60—61.

11. André Breton, *Manifestes du surréalisme,* Gallimard, Idées, 1963, p. 80.

12. *Idem,* p. 81.

13. *Paznic de far* 1974, p. 546.

14. *Nu,* București, *Vremea,* 1934, p. 73.

15. „Pe temeiul clasicității culturii participăm noi, românii, la sfera culturii universale...", afirmă Vladimir Streinu, bunăoară (*Pagini de critică literară,* III, Editura Minerva, 1974, p. 296). După el, „sensul culturii române este însuși sensul clasicismului, ca formulă artistică a specificității carpato-dunărene" (*Pagini de critică literară,* IV, Editura Minerva, 1976, p. 375).

16. Cf. Magdalena László-Kuțiuk, *op. cit.*, p. 307.

17. *Zări și etape*, E.p.l., 1968, p. 289—292.

18. Spre a cita și una dintre observațiile altora privitoare la dogmatizarea poeticii suprarealiste, în nimicitor contrast tocmai cu principiul individualizant al acesteia, iată cuvintele lui Werner Hoffmann : „Ca orice revoluție, și cea suprarealistă a produs propria ei restaurație, codul ei de comportare, tablele ei de valori și metodele ei de sancționare și de teroare spirituală. În modul cel mai vizibil aceasta se manifestă cînd Breton stigmatiza orice abatere de la idealul său de suprarealist, soma pe neascultători la autocritică și urmărea pe renegați cu anatema sa". *(Fundamentele artei moderne*, vol. II, traducere de Bucur Stănică. Editura Meridiane, București, 1977, p. 174.)

19. *Clef de la poésie*, Gallimard, 1944, p. 37.

20. *Teoria literaturii. Poetica.* Traducere, prefață și comentarii de Leonida Teodorescu, Editura Univers, 1973, p. 289—290.

21. *Pagini de proză*, p. 43.

22. *Idem*, p. 72.

23. *Ibidem*, p. 70.

24. I. Valerian, *op. cit.*, p. 57.

25. *Notes et contre-notes*, Gallimard, 1962, p. 107 și urm.

26. *Act de prezență*, ed. cit., p. 51.

27. *Idem.* p. 209.

28. O carte despre poetul nostru, a italiencei Rosa de Conte, se intitulează *Mihai Eminescu o dell'Assoluto*, Modena, 1962.

29. *Aspecte și direcții literare*, ed. cit., p. 51 și urm.

30. *Op. cit.*, p. 178.

31. Michel Dard, *Mitul modern al poeziei*, în *Revista Fundațiilor regale*, XIII, nr. 2, febr. 1946, p. 314.

32. *Contemporanul*, nr. 11 (1322), 10 martie 1962, p. 2 (interviu).

SUMMARY

A sequel to the first volume of *The Romanian Modernism* which, after a preliminary theoretical discourse investigates the crystallizations of the national variant of the modern poetic style in its more or less symbolistic expression, the second volume aims at emphasizing the distinctive features of modern Romanian lyricism in its next stage of evolution, covering the period between the two World Wars.

The first chapter, *National, Modern, Universal* outlines the ideational framework for the subsequent demonstration. Assuming that, during those decades, valuable Romanian poetry experienced in its entirety the modelling influence of the modern spirit, the critical discourse goes on to substantiate the fact that, given the specific configurational conditions, the further modernization of the poetical language required first and foremost "Europenization". By synchronizing with the artistic movement of the age the Romanian literature implicitly was to become part and parcel of the continental one, thus emancipating itself from parochialism. Without eluding or even blurring its main national characteristics (which, on the contrary, became more prominent and definite), poetry as a whole and not only that ostentatiously modernist, evolved in the twenties and thirties in keeping with the principles of literary creation prevailing in the main western countries, thus invalidating the still preserved outdated narrow views and old-fashioned artistic styles. After the First World War literary conservatorism, however, had its fervent supporters as well, who, starting from extra-aesthetic grounds (moral, social, national) used to promote artistic mediocrity. As a result, by violently oversimplifying the relations, the modern tendency comes to be identified with the aesthetic

position while the traditional one with the para-aesthetic. The terms "modern" and "aesthetic" will become almost synonymous. Assuming the aesthetic to be the only principle for appraising the written works, literary criticism thereby adopts a universally accepted criterion for establishing a hierarchy of values, fact which in its turn, is meant to constantly direct the writers' achievements towards "the conditions of the non-contingent beauty". Stimulated in the same direction by the unanimous feeling that having fulfilled the national ideal in 1918 (the restoration of the border lines of ancient Dacia), they were supposed to address not only their conationals but humanity at large, representative Romanian writers, more than ever before, would strive during those decades and be repeatedly successful in achieving internationally competitive literary works.

The poet whose creative art dominates the Romanian literary territory not only in the above-mentioned period but also along the rest of the century is Tudor Arghezi. Borrowing its title from one of the poet's poems, the chapter devoted to him, *The Wizard*, details those structural and stylistic characteristics of his work which rightly qualify it for being called "revolutionary". Maker of a new poetical language, like Eminescu in the previous century, Arghezi is second to none in his renewing the vocabulary of the Romanian poetry as well as in his setting up a new syntax. Reaped from all spheres and layers of the national language, the words he makes use of are linked to one another in unprecedented ways, the rough regional term co-operating with the ethereal neologism, the archaic word with ecclesiastical flavour operating in harmony with the harsh, cutting, juicy, peasant speech. While endowing the ugly with aesthetic value as boldly as Baudelaire did before him, Tudor Arghezi would also ascribe an aesthetic function to taboo words. In the field of syntax his originality is comparable to Mallarmé's in point of scope, but they are diametrically opposed as far as the generating spirit and their purpose are concerned. Like the French master, our poet has an unusual and unpredictable way of structuring sentences.

Arghezi's aim, however, is not to empty their meaning thus producing obscurity and rendering the existential unreal ; his purpose, on the contrary, is to frame the idea as conspicuously as possible, its subtle shades of meaning are given priority of place and maximum graphicalness is bestowed on the image.

Led by an unusual sense of the real, Arghezi not only avoids rendering the sensible abstract but he would even intensify it by some means or other, swelling it up to the fabulous. Through all its constituents his language becomes the instrument of a metaphorical thought directed by an associative spirit still unparalleled in its mobility in the Romanian lyrical space. With an intuition of the "correspondences" comparable to that of the biblical and patristic visionariness the Romanian poet places the recorded existences in the most unpredictable relations; he fills the terrestrial areas with heaven, discovers the marvellous in the trite, integrates the incidental in the cosmic, identifies in the regular natural process the concurrent action of the principles of creation and destruction. While sketching a most common picture he often creates genesis or apocalypse spectacles. An eminently visionary nature, a restless soul invariably racked by doubts, thirsty of the absolute, Arghezi is structurally a romantic, but a modern one. His lyricism originates in a feeling of "punishment for growing double", of inward scission, from an aspiration to completeness conscious of the uselessness of its own efforts, from his incapability of believing coupled with the impossibility of living without belief. The volume *Mouldy Flowers* (1931) which, while exposing scenes and profiles from the infernal world of jails at the same time brings to light a spectacle, a metaphor of the human condition, conveys specific evidence of Arghezi's structural modernism. The fragments of "human comedy" comprise aspects of divine tragedy. We witness sufferings of the Logos incarcerated in degraded flesh.

Extremely vast and polymorphous, achieved over a period of seven decades, Tudor Arghezi's work is modern, to be sure, not only in sensibly different ways but also in different degrees. Worshipped up to idolatry by the promoters of the innovating trends, from the symbolists to the avant garde poets after the First World War, — some of the traditionalists also considering him as a representative of their trend —, "the new Eminescu" has materialized according not to the letter but to the spirit the artistic ideals of the various schools and literary groups to a much greater extent than those who formulated them; he did it without enrolling himself under one banner or another and pre-eminently by his own means. An experimenter in his youth of the "symbolist-instrumentalist" technique, a symbolist in the cycle *Black Agates* (1904) in Baudelaire's and Verlaine's

manner, author afterwards of poems written in elegiac tonality but still symbolist ones, preponderently Verlainean, he builds up his own personality with poems which were to become *pièces de résistance* of the volume *Matched Words* (1927) : some of them are reminiscent of Victor Hugo through their vigorous expression but without exhibiting any direct resemblance to Hugo's lyricism or of Baudelaire and of Rimbaud by their interior dramatism and, some others, by imagery. The volume *Mouldy Flowers* is the Romanian *sui generis* counterpart to *Les Fleurs du Mal,* the former's portrayals, no matter how striking the distinctive characteristics, may be said to have reference to those in the cycle *Tableaux parisiens.* Certain attributes, such as the creation of the grotesque, of terrifying apocalyptic atmosphere, bring a number of Arghezi's poems close to the expressionist visionariness. In the lines written during the thirties one comes across a special kind of humour generating frolic poetry. Arghezi's poetical work (as well as his prose writings), however, irrespective of their degree of modernity, are essentially characterized by originality. Destroyer of triviality, like Baudelaire and also like him torn by antagonistic aspirations ; a rebel, haunted by restlessness, sometimes boldly assertive, like Rimbaud ; a magician of words, like Mallarmé ; affectionate at times, like Verlaine, like Maeterlinck ; bucolic and Franciscan, like Francis Jammes ; pious, like Rilke ; hymn-like (mostly in his prose poems), like Claudel, or, on the contrary, anxious, questioning, like Trakl, Werfel, Barlach ; frolicsome, like Morgenstern, Appolinaire, Queneau, Prévert ; strained, like Gottfried Benn ; gloomy vaticinatory, like Eliot ; in his prose, rather often, a merciless pamphleteer, like Leon Bloy, like Céline, our poet, nevertheless, resembles none of all these. In the bewildering diversity of all his artistic hypostases he is always similar only to himself.

The next chapter *To the Origin, To the Source* is an attempt at specifying, within the national and world lyrical context, the place and the individual features of Lucian Blaga's poetry. Due to this poet Romanian modernism assumed an aspect distinguished from all the previous ones resulting not from the impact of the artistic trends from France but from the direct contact with the German culture. Pathetic, impetuous, Dionysiac at the onset, (*The Poems of Light* 1919) aiming at „tearing the infinite", like the pre-expressionists Richard Dehmel, Alfred Mombert,

Theodor Däubler, like Nietzsche, the prompter of these poets as well as of him, Blaga cultivated the unrhymed, abrupt free-verse. Later on he wrote *(The Prophet's Steps,* 1921), a poetry of elementary life, of the ingenuous organic, here and there slightly reminiscent of that of Oscar Loerke and of Wilhelm Lehmann, but conspicuously different because of its air of heathen sacrality. His third and fourth volumes *(The Great Passage,* 1924 ; *The Praise of Sleep,* 1928) reveal him as a great poet of "metaphysical sadness" related to Rilke, Trakl, the expressionists, to all those contemporary poets (Eliot, in the first place) in whose lines one can detect "the weeping" of a humanity which finds itself an orphan through "the death of God". Having revealed the attitudinal and tonality convergences between Blaga's lyricism and that of the above-mentioned poets, as well as of some others (like Georg Heym, Else Lasker-Schüler, Gottfried Benn), further in the chapter stress is laid on the fact that Lucian Blaga, like Arghezi, has his absolutely distinct personality, that his poetry, if we are to consider it partly "expressionist", has introduced in world literature an "expressionism" totally different from that of the representatives of the trend thus called : an extatic, sacramental "expressionism". Evolving from the frenzy, cosmicism, and the impetuous free-verse of the first volume towards a sacerdotal *melos* of neoromantic expression, then to the supreme neo-classical creation of his mature years, the Romanian poet covered, one might say, in the reverse order, the developing course of German poetry : from expressionism, passing through Stefan George, Hugo von Hoffmannstahl, Novalis, Hölderlin — to Goethe. The analogy, however, remains only approximate and purely exterior. The course of Blaga's lyrical creation marks his plunging deeper and deeper into "the native fund" of autochtonous spirituality, the spirituality of the mythic Romanian village, celebrated in the volumes *The Partition Line, The Courts of Yearning,* coming down "to the origin, to the source". From the advice and the experience of the "expressionists" (painters and sculptors rather than expressionist poets), he mostly retained the aspiration for a return to the simple, the elementary, the primordial, the archetypal. The art ideal maintained by the supporters of the "new style" seemed to him to be no other than the one essentially achieved in his own creation by the archaic man and "expressionism", the way he understood and practised

it, has its model in the pre-historic, time — honoured Romanian folk art. As a result, his poetry ultramodern in expression, is — according to a declaration of Blaga himself — "more traditionalist than ordinary traditionalism as it renews the link to our primitive soul", thus integrating itself into "metaphysical traditionalism". By creating in the spirit of the autochtonous myths, Lucian Blaga made Romanian poetry come back not only to its national "source" but to the very sources of the poetic as such. He made it come back to the sacred. Instead of digging for the poetic, like Arghezi, at times in the muds of everyday life or, like Bacovia, in the commonplace, Blaga descended like Goethe, but on other ways and with his own means, to "the mothers", to prototypes. Therefore, his modernism is far from being urbanism, excentricity, neologistic or peripheral vocabulary, esoteric Mallarmean language, language end-in-itself. It is, first and foremost, "revealing metaphor", otherwise said, poetry of knowledge with mythic thought as its instrument.

The return to the origins of the state of poetry, "absolute lyricism", was also the poetic ideal of Ion Barbu. The author of the only one volume *Secondary Game* (1930), a rigorous mathematical spirit (a famous mathematician, at the same time, under his real name, Dan Barbilian), attributed value to that kind of "modernism" which, while answering "the requirements of non-contingent beauty" enters great atemporal classicism, thus rendering permanent an "anhistorical Hellenism" materialized in "the Dorian style" and "the Pindaric ode". According to him, enduring poetry does not express the individual soul as such but the ideal "shape" of the spirit of humanity. It does not suggest psychic movements by unfolding images, it shows "things" in "their absolute", reducing the phenomenal universe to an ideal scheme. Poetry, in Ion Barbu's opinion, is not generated by the poet, it exists objectively in the language : the poet merely captures it by "bardic operations". The poet is simply the organ of poetry, he is not its creator. "By metaphor", he puts together, "disjunctive elements", in the same way as, by different means ("by axiomatic grounding or theoretical grouping") the mathematician reveals "the unity of the moral universe of concepts". *Ut Algebra Poesis !* Thus called, the chapter devoted to Ion Barbu discloses the modalities due to which the poet's lines succeed or do not succeed in attaining his aesthetic principles that fall in with those formulated by

Novalis, by Poe and mostly by Mallarmé. A romantic-Parnassian in his youthful poems, not included in the volume, Ion Barbu verges on expressionism with some of the poems in the cycle *Uvedenrode* (by blending cosmicism with pan-sexualism) and especially with the poems in the cycle *Isarlîk,* thanks to what the author himself calls "the big and ludicrous tone", by the grotesque. In both hypostases, however, the poet resuscitates "Greece", the classic land : a fanciful Greece, to be sure, a "mere moral conjecture". The same result is achieved by the poet, in a discoursive manner, in his Parnassian writings, while in *Isarlîk* (the Balkan cycle) he transfigures "the Turkish world" seeing it as another Hellas : the territory of a fertile "sleep" generator of art. With the cycle *Uvedenrode* the poet creates a counterpart of the Turkish "Greece" set up in "the holy ray of Alexandria". This cycle includes poems which "instruct about essential things", revealing the universal in the individual, extolling knowledge, the rising to "the intellectual mode of the lyre". Typologically this cycle is approximately situated within the same sphere of lyricism with the Mallarmean *Hérodiade* and *L'Après-Midi d'un Faune.* With the title cycle, *Secondary Game,* one discovers Barbu at the height of Mallarmean formalism. Hermetic in *Uvedenrode* by the substance of his lyricism and by the initiating character of his Orphic approach, but not by the technique of formulations, in the title cycle the poet introduces integral hermeticism. The expression becomes elyptical, oracular, the vocabulary contains mathematical terms, coined words or words used with meanings different from the currently accepted ones, toponyms reduced to the role of common nouns, or changed from the singular into the plural, common nouns from other languages raised to the dignity of proper names. Despite his having borrowed a number of devices from Mallarmé's poetry, the poetry of Ion Barbu moves far away from that of the French poet both by its deep-seated tonus and by its aiming at an esoteric language. While the author of *Hérodiade* adores the floral ineffable and everything in his work illustrates his propensity for the frail, the delicate, the glacial, in the verses of the Romanian poet one encounters a constant throb of passion. Ion Barbu is an Apollonian Dionysiac, a bound "Niebelung", as he used to call himself. Under the Mallarmean rhythmic flow of his stanzas, a temperament akin to Rimbaud's is boiling. By calling the author of *Le Bateau*

Ivre "a technician of frenzy", Barbu has emitted a characterization which holds equally true for himself. With Ion Barbu the word is not an end in itself, as it is with Mallarmé, but a means. The absolute, in his vision, is not nothingness, therefore the word is not the absolute itself, it is only a vehicle towards the absolute. An absolute which does not appear to the poet as "emply transcendence" but as a realm of "the limited polyhedral perfections". In modern terms, Barbu conceives of the world and poetry in the "Greek" way.

Towards the classic ideal — towards "Greece" — are also directed the wings of Al. Philippide's poetry. While considering "the poetry of our time" as non-authentic, "forced", this brilliant translator of Baudelaire, pleads (in verse) for "a poetry for all times" which should be measured by centuries not by years; he pathetically declares his adhering to the Apollonian mode ("And give us, sun, new soul another dream") and, defying his contemporaries, to whom he would bestow "no line", he assigns to himself the status of "an exile in the absolute". Temperamentally Philippide is a romantic akin to Byron, Schiller and Hugo. The inability to fit in with the century is revealed by his proud, provoking attitude, analogous with that of the Prometheus in one of his poems, who, while defying the supreme metaphysical authority will cry out his contempt for the amorphous mob. By its vehement negation and cosmic visionariness the poetry written between the World Wars borders upon expressionism. It includes symbolist traits, Baudelairian elements, tonalities similar to those in Poe's poems or in the verses of the German romantics. Beginning with the nineteen fourties Philippide's literary art assumes ever more conspicuously neoclassic traits. His poetry, however, preserves its modern character due to the out-of-the-ordinary nature of the spiritual experience it communicates, to a feeling of conscious self-deceiving as well as to the poet's openly accepting the idea that even the substance of his lyricism, the oniric of mythological origin, is being shaped by "the roar of the age". A classicizing romantic of modern expression, Al. Philippide professes an anti-modernist modernism.

The chapter *Painting, Jotting, Collage* is an attempt at substantiating the peculiar features of the creative art of a number of poets who, either by looking upon themselves as pioneers or not, contributed to a greater or lesser extent to setting up extreme modernism in Romanian literature. In contradistinction

to Arghezi, Blaga, Barbu, Philippide, these poets did not write under the incentive of an aspiration after "au-delà" ; they did not long for the infinite, they were not in search of the absolute either : owing to them, lyricism, on the contrary, rejected transcendentalism. Their works express the drama of the modern man irretrivably wrecked in the contingent, whose soul is not simply rent, but, like Faustus's, torn to pieces.

A pro-symbolist militant immediately after the First World War, B. Fundoianu (the future Benjamin Fondane) wrote poems which in point of fact have nothing in common with symbolism proper. Arranged in regular lines, differentiated from the traditional ones only by their artfully contrived awkward rhythm and by the purposeful substitution of the rhyme by assonance, thus rendering them inordinately suggestive, his *Landscapes* poeticize nature and the provincial town like Baudelaire, parading the "ugly" : weeds, mud holes, buffaloes, pigs. hovels, synagogues out of which "a black murmur rises" in the evening. There is also a demoniac vein that brings Fundoianu rather close to Rimbaud. Essentially, however, his lines express a naturist frenzy. In *Landscapes* Rimbaud is tempered by Francis Jammes and by Francis of Assisi and becomes integrated into the Carpatho-Danubian pastoral.

Anchored to traditionalism with the volume *Close to Earth* (1924), a trend which he paid tribute to by means of a modern technique (abrupt verse, naive painting imagery), Adrian Maniu was, before the First World War, a true vanguardist, not affiliated to any school, mocking at the old lyricism more fiercely than the future Tristan Tzara (only Tristan, by then), a veritable pre-Dadaist. But not only his negative doings, his practical jokes, witticisms, youthful insolences qualify him as "modernist". Concomitently with the cycle *Body Poems,* with *The Ballad of the Hanged Man* or the dramatic poem *Salomeea,* a parody of the gospel story, Maniu also published poems, partly included in the above-mentioned volume, which in point of inspiration are "in the wake of traditionalism" but through their assumed awkwardness and infantilism, by the artful distortion of the lines of the picture and the removal of the line musicality they are indisputably modern.

In the first year following World War I, the leader of the Romanian avant garde artistic movement was Ion Vinea, in his capacity of director of the review *Contimporanul.* At the beginn-

ing of the previous decade (1912) he had issued together with Tristan Tzara (S. Samyro, at that time) the short-lived symbolist review, *The Symbol.* His own literary creation, however, is diametrically opposed to ostentatious avant-guardism despite the fact that it was he who for the first time imposed on a national plane a totally new poetic technique. I. Vinea's specific device is jotting down. In free verses, amost alyays blanc ones, fragments of heterogeneous sights, pieces of laconic confidence are being displayed. The poems look like sketches, outlines, rough copies. By conveying mere suggestions of states of mind, not crystallized feelings, they require, in order to be completed, the reader's contribution. The texts transmit an atmosphere, a tonality which are to be further worked up by the receptive consciousness. Nearly constantly the lyrical discourse is a supervised lamento, a disguised lamentation. Under various appearances (symbolist, expressionist, slightly surrealist, constructivist, etc.) Vinea is substantially a neo-romantic elegiac, the source of his poetry being constantly "a sadness" which "lingers on" in him, the same as "autumn lingers in the fields". By conferring aesthetic value to this sadness, by covering it with brilliant images, by refined literariness which looks like non-literariness the author of the volume (published quasi-posthumously), *The Hour of the Springs* has created a style which both in the period between the world wars and after the Second World War was markedly influential on many a poet.

A few years after its onset, the avant-guardism of the group headed by Vinea witnessed its being overtaken by another trend, a more radical one, which had Ilarie Voronca as the most productive of its gifted poets (and one of the most active animators). Very combative in his journalism, Voronca is, as a poet, of an exquisite sickly sensitivity, creeping — in elegiac expression or pathetically euphoric — into huge collages of heterogeneous images. From the prospect of an untimely self-decided end, his literature seems to express a soul tortured by the feeling of the imminency of untimely death, in which, just under the burden of this feeling, the love for life is throbbing paroxistically. The meditation in the posthumous work *Petit manuel du parfait bonheur* affords ground for this assumption. After the middle years of the nineteen thirties the pathos of the delight at the images of the sensible universe, both in his Romanian and French poems, assumes stronger relief due to the impetus of getting closer to

his fellow beings. Ilarie Voronca becomes the poet of collective human aspirations (liberty, peace, dignity) and his writings act as an incentive on many of his fellow poets of various languages from the new generations thanks to whom "the common poetry" is being created.

Being in the main, from all viewpoints, diametrically opposed to the "traditionalists", the modernist or even ultra-modernist poets — as shown in the chapter *Modernism ? Traditionalism ?* — are not in their creative activity so far away from "tradition" as they would like to appear to be. In their turn "the traditionalists" did not live through their age without getting influenced, in various degrees, by the modern or even modernist spirit. To prove this statement quasi-traditionalist lines by Tristan Tzara, Constantin Nisipeanu, Saşa Pană, Ştefan Roll, Ion Barbu, Adrian Maniu and others are quoted ; the fact is also underlined that one can speak about a "traditionalism" and a "modernism" as actual poetic realities but not as theoretical guidelines. They are expressed in the attitudinal modes of the various poets as to their material inspiration. The "traditionalists" produce "tendencious art", the "modernists" sometimes from the same material, "art for art's sake". This remark holds true especially when applied to the literature written before 1930 and only partly to the poetry published in the thirties. In the works of the poets revealed during that decade and later, modernism and traditionalism fused together. The poet in whose work this fusion achieved the best results is Emil Botta. Gathering within a poetic space with characteristics of the Romanian territory projections of the imagination of the whole mankind, by blending the world myths with the autochtonous fabulous he created, in a modern spirit a neo-romantic poetry, frolicsome in its essence, amazingly original through its adaptation to the circumstances of the lyrical expression of the actor's technique. A professional actor, one of the great tragedians of the Romanian stage, Botta, as a poet, succeeded in rehabilitating pathetic declamation and antiquated allegorism rendering them theatrical by building up spectacular lyricism. Choosing for himself the part of a damned comedian, haunted by hallucinations, restless with anxieties (I am "the death-scared harlequin"), he acts this part with so much artistic authenticity that he produces real aesthetical emotion no matter how sentimental his rhetoric and how conventional his scenery are. The procession of primitive

death allegories crowding in his lines create genuine spectacles of medieval macabre danses.

In the lyrical context of the moment when Emil Botta started his career (1937), his poetry was so strikingly opposed to the forced hermeticism cultivated by many young poets that one of the most representative literary critics, Vladimir Streinu, was sure to have discovered in his volume *The Dark April* "new signs of lyricism". In the same year, and then in the subsequent ones, new books of youthful poetry were to produce in Romanian lyricism a revival analogous with the one registered in France in the last decade of the previous century by the naturist reaction to the Mallarmean purism and hermeticism. *The Girls' Country* by Maria Banuș brought a lyricism of juvenile ingenuity ; *Emperor Codru's Daughter*, by Anișoara Odeanu gave new dimensions to the elements of autochtonous folklore using them in soliloquies similar to those in *The Song of Songs ;* Magda Isanos, in *The Song of the Mountains* and *The Country of Light*, achieved suave idylic atmosphere tender like branches in full blossom. Other young poets created during the war a rebellious new poetry, without formal extravagancies, defiant in a way reminiscent of the lines of the French "damned poets". The chapter *Ingenuity, Fronde, Engagement* selects from the pleiad of Romanian "decadent" poets in the nineteen fourties, two names : D. Stelaru and Geo Dumitrescu. The former belongs to Verlaine's spiritual family and his genealogy rises up to Villon ; the latter is (in *The Liberty of Firing a Gun*) a sarcastic non-conformist, an iconoclast, a censurer of Philistinism, a banterer of official literature who is attracted by anything simple and authentic, a praiser of the ordinary man, being of a delicate tender sensibility graciously disguised under an excessively intellectual vocabulary. Since the end of the fourth decade the poetry of social attitude with direct political implications has been asserting itself mostly due to M. Beniuc ; during the war it was nourished by the feelings generated because of the great injustice inflicted upon the Romanian people when deprived of the northern part of Transylvania by the Vienna Dictate, in 1940. The tension of those dreadful years found adequate expression in the verses of other poets as well, such as Eugen Jebeleanu, Maria Banuș, Miron Radu Paraschivescu, the last one highly original in *Gipsy Songs*, the counterpart of *Romancero gitano* by Federico García Lorca.

Under the title *The Personality of Romanian Modernism* the closing chapter synthesizes the concluding remarks resulting from the critical examination undertaken in the two volumes with a view to substantiating the peculiar characteristics of the Romanian poetry of modern expression and attempting, within possible limits, to determine its proper place in the world lyrical space. From the very beginning the reader is warned that there are not (as it is impossible to be) forms, techniques, literary devices, strictly specific to Romanian modernism. The forms are transmitted. As soon as somewhere in the world a new technique has come into being, it spreads everywhere, it becomes universal. Means of expression, the Romanian literature has given to world literature fewer than it has taken over from other literatures. Nevertheless it has given a few, more precisely, it offered them. But a few of them (the anticipatory methods of Bacovia, for instance) were not even noticed ; some others (those created by Urmuz about 1910 which foreshadow the whole literature of the absurd) came to be known all over Europe only late after the Second World War. Not pioneering in matters of avant guardism but, on the contrary, its power of resisting the tendencies of radical innovation essentially characterises Romanian modernism.

In keeping with the main remarks formulated by all those who, starting with Lucian Blaga, meditated on the Romanian national character, our national culture expresses a balanced soul, guided by a sense of proportion, non-attracted by excesses. Checking up this opinion while examining poetical modernism we find that its structures are established by the work of those poets (or by those areas of the poets' creation) which, objectively, are not diametrically opposed to what has been previously created. Macedonski, Minulescu, Vinea, Voronca may have been integrated in the stormy movement of the successive vanguardist schools but, at the same time, their artistic instinct made them write poems only partly (or not at all) consonant with the programmes they adopted. One may say that it was exactly this latter aspect of their work which ensured them immortality and helped them create long-lasting styles in Romanian literature. Generally speaking, through its most valuable poets Romanian modernism has constantly observed the line of the level — headed spirit, of (dynamic) continuity, avoiding gulfs and explosions. Strictly speaking, formal experiments, purely

linguistic practices, without any other purpose, are rare, peripheral and ephemeral in Romanian poetry. The "instrumentalism" cultivated in Macedonski's literary circle was, at the time, sneered at by most prominent writers, Mallarmean hermeticism made its appearance rather late, towards the end of the third decade ; literary criticism unanimously disapproved of it and those who had adopted it soon renounced it either by putting an end to poetry writing (Ion Barbu) or by choosing other poetical modes. Even today such poets as Saint John Perse, Ezra Pound, E. E. Cummings have not found their analogues in Romanian poetry. Not even René Char, Francis Ponge. In the plane of sensibility as well, the Romanian poets did not try by all means to make their work consonant with that of foreign poets, no matter how magical their prestige was. Rimbald only incidentally influenced valuable Romanian lyricism and he did it more in association with Baudelaire than only by himself. Baudelaire, too, had to wait for Arghezi in order to get an analogue in Romania ; a partial one, in fact, since Tudor Arghezi never created in an aestheticizing or amoralist spirit. From among the forerunners and the representatives of the symbolist movement the most fertile formative influence on Romanian poetry was exercised by its moderate poets : Verlaine, Samain, Henry de Régnier, Rodenbach, Maeterlinck, Francis Jammes. Cultivated by Minulescu and Adrian Maniu in their youth, Jules Laforgue was, to put it this way, autochtonized by Bacovia who did not borrow his bantering tone but overdimensioned his feeling of solitude, of uniformity, of monotony. Surrealism, equally, became efficient in our country in the poetic sphere especially through Éluard, partly through Desnos, and least of all through Artaud or Benjamin Péret. The shaping characteristic of most of the Romanian surrealists is their propensity to day dreaming, contemplation, to the gracious oniric. From expressionism only one poet (Aron Cotruș) took over the vaticinatory and threatening pathos, the others (Blaga, Maniu, Fundoianu, Vinea) turned to account either the tendency towards the cosmic, the spectral, the organic, the archaic or the "weeping". Sound commonsense held the Romanian poets, as well as the intellectuals, far from the various mysticisms, such as that of "the builders of God", or the one professed by the doctrinarians of "falic Christianity". When writing meditative poetry the Romanian modernists directly attack the great existen-

tial problems, in the romantic manner. The spirit in which Arghezi, Blaga even Barbu conceive of the absolute is not a scholarly one, and generally all the poets, no matter how widely read, are endowed with a sort of candour analogous, to a certain extent, with that in the folk poetry. One cannot find in Romanian poetry pedantic surrender, refined spleen, masochistic aesthetizing relish of suffering or perversion ; they merely occur as "poses" or means of ironic self-dissemblance. The crooked soul or that invaded by paroxistic exaltations, to this day, has not been authentically expressed in Romanian literature. Speaking in Schiller's terms, Romanian lyrical art is still closer to the "naive poetry" than to the sentimental one.

A source of originality in Romanian poetry in its entirety, the modern and even the ultra-modernist poetry included, is the feeling of space. It is, however, the feeling of the Romanian space, by no means a space devoid of individuality, a stateless space. From immemorial times the Romanians have lived (as proved by their folklore) with the feeling that they are inhabiting a sacred space. Their poets of all times have expressed this feeling in the most varied artistic manners rendering visions of sacred space or, when devoid of its specific attributes, demoniac space. The feeling of time has generated less great poetry. Borrowing Mircea Eliade's terminology in one of his interviews, one may say that the Romanians are rather "farmers" deeply rooted in their ancestral soil than "shephards" lured by the depth of distances.

Translated from Romanian
by MARIA MOCIORNIȚA

INDICE DE NUME

A.

Aderca, Felix 14, 15, 96, 135, 136, 160, 244, 270
Ady, Endre 225, 247
Alceu 96
Alecsandri, Vasile 120, 180
Alexandrescu, Gr. 248
Alexandru, Ioan 250
Anghel, D. 22, 28, 110, 122, 236, 241, 242, 262
Apollinaire, Guillaume 58, 156, 160, 161, 284
Aragon, Louis 245
Arghezi, Tudor (Ion Theo) 10, 12, 13, 14, 15—59, 92, 93, 101, 106, 108, 109, 115, 116, 122, 127, 130, 135, 136, 137, 139, 143, 156, 177, 183, 200, 208, 229, 232, 235, 239, 240, 241, 246, 248, 250, 252, 257, 265, 266, 267, 282, 283, 284, 285, 286, 289, 294, 295
Argintescu-Amza, N. 81
Artaud, Antonin 244, 248, 294

B.

Babits, Mihály 237
Baconsky, A. E. 161
Bacovia, G. 13, 15, 20, 23, 24, 92, 115, 122, 130, 135, 136, 137, 146, 153, 161, 164, 169, 177, 183, 189, 191, 205, 206, 208, 229, 231, 232, 234, 241, 242, 248, 252, 257, 263, 272, 286, 294
Balotă, Nicolae 269
Baltag, Cezar 238
Baltazar, Camil 146, 160, 161, 164, 179, 276
Bălu, Ion 277
Banuș, Maria 13, 71, 74, 77, 180, 184, 194—198, 200, 263, 292
Banville, Théodore de 18
Barbilian, Gerda 270, 272
Barbu, Eugen 275
Barbu, Ion (Dan Barbilian) 8, 9, 12, 13, 91, 94—118, 119, 122, 124, 134, 135, 136, 137, 143, 155, 156, 157, 160, 177, 180, 181, 183, 193, 229, 232, 235, 236, 238, 246, 250, 253, 257, 258, 262, 270, 271, 272, 286, 287, 288, 289, 294, 295
Barlach, Ernst 59, 284
Baudelaire, Charles 15, 16, 17, 18, 19, 21, 43, 49, 56, 57,

59, 76, 90, 96, 120, 130, 132, 137, 140, 143, 144, 202, 239, 240, 242, 243, 259, 282, 283, 284, 288, 289, 291, 294
Bayer, Simon 272
Bălcescu, N. 118
Becker, Johannes 81, 244
Beckett, Samuel 54
Beniuc, Mihai 13, 184, 214, 220, 223—227, 247, 248, 263, 292
Benn, Gottfried 57, 59, 70, 83, 84, 86, 138, 139, 140, 237, 244, 251, 256, 284, 285
Bergson, Henri 63, 138
Blaga, Dorli 268, 269
Blaga, Lucian 7, 8, 10, 11, 12, 13, 15, 42, 44, 49, 51, 52, 60—93, 95, 96, 102, 103, 113, 115, 117, 128, 135, 136, 137, 138, 139, 147, 150, 152, 155, 156, 160, 177, 181, 183, 229, 232, 237, 244, 248, 250, 252, 253, 254, 257, 258, 261, 262, 263, 269, 284, 285, 286, 289, 293, 294, 295
Blanchot, Maurice 136
Blandiana, Ana 250
Blok, Alexandr 249
Bloy, Léon 59, 284
Bogza, Geo 15, 136, 179, 239, 243, 245
Boileau 255
Bojin, Alexandru 266
Bolintineanu, D. 106, 122, 180
Bonciu, H. 244
Boschère, Jean de 251
Botez, Demostene 122, 126, 127, 146, 164, 241, 262
Botta, Dan 177, 180
Botta, Emil 13, 184—192, 193, 194, 199, 206, 207, 209, 263, 291, 292
Brauner, Victor 161
Brâncuși, Constantin 8, 183
Brentano, Clemens 120
Breton, André 119, 136, 163, 214, 243, 244, 255, 278, 279
Brosu S. 9
Busuioceanu, Al. 268
Bruno, Giordano 63
Byron, George G. N. 60, 209, 288

C.

Calimachi, Scarlat 136
Campana, Dino 248
Caragiale, I. L. 9, 44
Caragiale, Mateiu I. 117
Carco, Francis 209
Carianopol, Virgil 242, 243, 247
Cavarnali, Vladimir 247
Călinescu, G. 11, 12, 14, 15, 16, 36, 100, 116, 122, 126, 147, 163, 215, 236, 245, 247, 266, 274, 276
Cărtărescu, Mircea 174
Călugăru, Alice 195
Călugăru, Ion 244
Celarianu, Mihail 242
Céline, Louis-Ferdinand 51, 284
Cendrars, Blaise 156
Cervantes 16, 220
Cézanne, Paul 155
Char, René 139, 249, 294
Chendi, Ilarie 19

Ciobanu, Mircea 238, 249
Cioculescu, Şerban 156, 157, 266, 268, 274, 276, 277
Ciopraga, Constantin 278
Ciurezu, D. 187, 195
Claudel, Paul 59, 90, 120, 138, 245, 284
Cocea, N. D. 14
Cocteau, Jean 156, 204
Constantinescu, Constanţa 266
Constantinescu, Pompiliu 21, 50, 55, 275
Conte, Rosa del 279
Corbière, Tristan 140, 154, 241, 243
Corneille, Pierre 120
Cosma, Mihail 173
Costin, Jacques G. 235
Coşbuc, George 63, 100, 223, 225, 232, 259, 260, 263
Coteanu, Ion 267
Cotruş, Aron 13, 64, 122, 181, 184, 225, 244, 248, 263, 294
Crainic, Nichifor 124, 178, 180, 187, 232, 262
Crama, Mihail 173
Creangă, Ion 9, 120
Crevedia, N. 187
Crohmălniceanu, Ov. S. 15, 266, 268, 269, 271, 273, 274, 275, 277, 278
Cros, Charles 241
Cruceanu, Mihail 242
Cummings, E. E. 138, 249, 294
Cusanus, Nicolaus 63

D.

Dante 96, 131
Dard, Michel 279
Davidescu, N. 14, 20, 126, 135, 153, 154, 260, 274
Däubler, Theodor 65, 99, 244, 285
Dehmel, Richard 60, 65, 88, 99, 284
Demetriad, Mircea 243
Densusianu, Ovid 64, 135
Descartes 63
Desnos, Robert 165, 173, 244, 294
Deubel, Léon 203, 209
Dimov, Leonid 238, 249
Dinescu, Mircea 250
Doinaş, Şt. Aug. 70, 84, 238, 267
Dostoievski, Feodor M. 55
Dragomirescu, Mihail 12
Dumitrescu, Geo 161, 202, 211—219, 292
Dumitrescu, George 242

E.

Eichendorf, Joseph von 73
Eliade, Mircea 12, 263, 295
Eliot T. S. 59, 82, 86, 138, 249, 284, 285
Éluard Paul 119, 156, 173, 244, 294
Eminescu, Mihai 9, 13, 14, 21, 44, 49, 95, 106, 120, 122, 137, 224, 232, 245, 259, 265, 279, 282, 283
Esenin, Serghei 204, 225, 247

F.

Farago, Elena 121
Faur, Dan 176

Felea, Victor 266
Feraru, Margareta 264, 265
Filimon, Nicolae 101
Foarță, Șerban 271
Fort, Paul 142
France, Anatole 245
Francisc de Assisi 145, 289
Friedrich, Hugo 91, 261
Fundoianu, B. 13, 14, 15, 20, 120, 125, 127, 136, 141—147, 156, 170, 176, 181, 197, 232, 239, 244, 253, 273, 289, 194

G.

Gafton, Marcel 173
Galaction, Gala 22
Gană, George 268, 269
Gáldi, Làszló 268
García Lorca, Federico 221, 222, 252
Gautier, Théophile 120, 256
George, Stefan 60, 88, 244, 285
Georgescu, Paul 274
Gheorghe, Ion 173, 249, 250
Gheorghiu, Virgil 161, 176, 193, 194, 242, 243
Ghica, Ion 101
Ghil, René 56, 111, 236, 238, 256
Giacomo, Salvatore di 16
Gide André 138, 142
Giurgiuca, Emil 184
Goethe 60, 88, 89, 92, 96, 120, 240, 285, 286
Goga, Octavian 63, 180, 224, 225, 232, 242, 247, 260, 263
Gogh, Vincent van 145, 154, 235
Goll, Yvan 81, 244
Góngora 237, 253
Gregorian, George 124
Guillén, Nicolás 198, 237
Gulian, Emil 178
Guțan, Ilie 266
Gyr, Radu 187, 195

H.

Hegel 63
Heine, Heinrich 60
Heliade Rădulescu, I. 122
Heraclit 63
Hérédia, José Maria de 18
Heym, Georg 57, 79, 146, 244, 285
Hlebnikov, Velemir 234, 237
Hoffmann, E. T. A. 123
Hoffmann, Werner 279
Hofmannsthal, Hugo von 88, 285
Hölderlin, Friedrich 60, 88, 120, 285
Holz, Arno 64
Horea, Ion 147
Hughes Laston 198
Huidobro, Vicente 234
Hugo, Victor 15, 16, 100, 223, 284, 288
Hume David 63

I.

Iacobescu, D. 239, 241, 242
Ibrăileanu, G. 10, 12, 15, 17
Ibsen, Henrik 41
Ieronim, Ioana 161
Ilea, Ion Th. 184

Ionescu, Eugen 58, 218, 246, 258
Iordache, Mihail 274
Iorga, N. 8, 9, 268
Iosif, St. O. 180, 232, 242, 260
Isac, Emil 64, 135, 136
Isanos, Magda 184, 191, 198, 200, 201, 292
Istrati, Panait 209
Ivaşcu, George 268
Ivănescu, Cezar 161, 249
Ivănescu, Mircea 161

J.

Jammes Francis 59, 142, 145, 152, 197, 242, 262, 284, 289, 294
Jarry, Alfred 148
Jebeleanu, Eugen 76, 177, 184, 220, 222, 223, 243, 247, 248, 263, 292
Jiménez, Juan Ramón 138, 237
Jőzsef Attila 248
Jouve, Pierre-Jean 251
Joyce, James 234

K.

Kant 63
Klabund 104, 244, 248
Klages, Ludwig 85, 86
Killinger, Albert von 40

L.

Laforgue Jules 20, 140, 154, 214, 241, 243, 294
Lange Antoni 249
Lasker-Schüler, Else 65, 81, 82, 83, 138, 244, 285
László-Kuţiuk, Magdalena 278, 279
Lautréamont 16, 57, 90, 120, 140, 154, 163, 239, 275
Lehmann, Wilhelm 68, 69, 285
Lesnea, George 247
Levitchi, Leon 83
Lituon C. T. 173
Loerke, Oskar 68, 69, 244, 285
Lovinescu, E. 7, 12, 14, 19, 121, 145, 149, 150, 153, 161, 164, 205, 273, 276
Luca, Gherasim 239
Lucretius 16
Ludo, I. 14

M.

Macedonski, Al. 13, 14, 20, 56, 95, 102, 122, 132, 135, 149, 188, 203, 232, 233, 234, 236, 239, 240, 243, 245, 248, 250, 257, 259, 260, 293, 294
Maeterlinck, Maurice 59, 241, 243, 284, 294
Magheru, George 179, 235
Maiakovski, Vladimir 173, 198
Maiorescu, Titu 10, 230, 265
Maiorescu, Toma George 173
Mallarmé, Stéphane 17, 18, 19, 42, 44, 49, 51, 59, 90, 91, 97, 99, 104, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 120, 137, 236, 237, 238, 243, 256, 259, 271, 278, 282, 284, 287, 288

Mancaș, Mihaela 267
Maniu, Adrian 13, 15, 20, 135, 136, **141, 147—152, 153** 154, 155, 156, 177, 179, 180, 181, 182, 183, 214, 231, 232, 234, 241, 244, 262, 273, 274, 289, 291, 294
Manu, Emil 277
Marino, Adrian 278
Martin, Mircea 264
Mazilu, Teodor 213
Maxim, Ioan 269
Maxy, H. 57
Mehedinți, Simion 261
Merejkovski, Dimitri 248
Michard, André Lagard Laurent 267
Michaux, Henri 248
Micinski, Tadeusz 249
Mihuț, Ioan 273
Milosz, O. V. de 251
Mihăescu, Gib I. 12
Mincu, Marin 270, 271, 278
Minulescu, Ion 15, 20, 120, 122, 130, 135, 137, 149, 153, 160, 177, 189, 204, 214, 221, 232, 233, 234, 241, 242, 257, 262, 293, 294
Mioc, Simion 275
Mombert, Alfred 64, 65, 99, 244, 284
Montaigne 63
Montale, Eugenio 139, 237
Moréas, Jean 96, 111, 116, 118, 256
Morgenstern Christian 20, 58, 123, 284
Muntean, George 266, 267
Mureșanu, Andrei 225

N.

Nadeau, Maurice 278
Naum, Gellu 174, 176, 212, 239, 248
Negoiță, Lucia 161
Neruda, Pablo 198
Nerval, Gérard de 202
Nicolau, Petre 269
Nicolescu, Vasile 161
Nietzsche, Friedrich 64, 99, 128, 138, 285
Nisipeanu, Constantin 176, 180, **242, 243, 244**
Nițu, M. 271
Noulet, E. 42
Novalis 88, 96, 97, 98, 100, 120, 122, 255, 285, 287

O.

Odeanu, Anișoara 198, 292
Odobescu, Al. 120
Olteanu, Ioanichie 147, 215

P.

Paleologu, Al. 271
Pană, Saşa 136, 160, 172, 176, 180, 244, 273, 276, 277, 291
Pann, Anton 101, 106, 221, 272
Papadat-Bengescu, Hortensia 12
Papilian, Victor 12
Paraschivescu, M. R. 13, 141, 184, 220—222, 243, 292
Pascarella, Cesare 16
Pasternak, Boris 237

Paulhan, Jean 255
Păunescu, Adrian 250
Péguy, Charles 90
Péret, Benjamin 244, 294
Perpessicius 167, 223, 276
Petică, Ştefan 122, 189, 241
Petőfi, Sándor 223
Petrescu, Camil 12, 110, 216
Philippide, Al. 12, 13, 116, 119—134, 136, 137, 140, 155, 177, 183, 231, 232, 250, 253, 262, 288, 289
Pillat, Dinu 264, 270
Pillat, Ion 12, 13, 102, 147, 156, 180, 181, 182, 183, 262
Pindar 96
Piru Al. 265
Pitagora 63
Platon 63, 110
Plotin 63
Poe, Edgar 18, 96, 97, 98, 114, 117, 120, 202, 206, 234, 245, 287, 288
Ponge, Francis 139, 249, 294
Pop, Ion 273, 274, 276
Pound, Ezra 183, 249, 294
Prévert, Jacques 58, 190, 284
Przesmycki, Zenon 249

Q

Quasimodo, Salvatore 139, 238
Queneau, Raymond 58, 284
Quevedo 16

R.

Ralea, Mihai 12, 45, 267
Raşcu, I. M. 122, 126, 127, 146, 204, 241, 262
Raymond, Marcel 209
Rebreanu, Liviu 12, 23, 24
Régnier, Henri de 241, 243, 256, 294
Reverdy, Pierre 156, 157, 160
Richard, Jean-Pierre 111, 271
Richepin, Jean 16, 206, 239
Rictus, Jehan 16
Rilke, Rainer Maria 59, 60, 71, 73, 75, 76, 77, 88, 120, 138, 156, 197, 244, 284, 285
Rimbaud 16, 57, 59, 60, 90, 96, 106, 114, 115, 116, 120, 140, 144, 145, 146, 154, 196, 197, 214, 238, 239, 243, 245, 255, 256, 257, 259, 278, 284, 287, 289
Robot, Al. 178, 243
Rodenbach, Georges 126, 241, 243, 294
Roll, Stefan 119, 120, 136, 160, 165, 173, 175, 179, 180, 181, 182, 235, 243, 246, 291
Rollinat, Maurice 239
Ronsard, Pierre 120
Rosetti, Al. 267
Rotaru, Rodica 265
Rousselot, Jean 173
Rusu, Liviu 12

S.

Saba, Umberto 139
Sadoveanu, Mihail 9, 10, 103, 120, 245
Saint-John Perse 249, 294
Sainte-Beuve 64
Salinas, Pedro 237
Samain, Albert 154, 241, 243, 294

Samyro S. vezi Tristan Tzara
Săndulescu, Al. 273
Săulescu, Mihail 126, 127, 241
Săvescu, Iuliu Cezar 243
Scarlat, Mircea 271
Schiller, Friedrich, 288, 295
Schlegel Friedrich 16, 120
Schopenhauer, Arthur 63
Scurtu, Nicolae 270
Sebastian, Mihail 165, 166, 276
Shakespeare 96
Shaw, Bernard 120
Shelley, P. B. 60
Sîrbulescu, Marin 202
Sologub, Feodor 248
Sorescu, Marin 250
Sorge, Reinhard 59
Soupault, Phillippe 257
Spinoza 63
Sprințeroiu, Gh. 274
Stanca, Radu 190
Stancu, Zaharia 147, 184, 197, 247
Stadler, Ernst 64, 67, 244
Stănescu, Nichita 174, 238, 249, 250
Stelaru, Dimitrie 161, 189, 202—211, 277, 292
Sterian, Paul 182
Stevens, Wallace 237
Stolnicu, Simion 178, 180
Stoica, Petre 68, 78, 269
Streinu, Vladimir 14, 17, 21, 147, 151, 193, 267, 273, 275, 277, 278, 292

Ș.

Ștefănescu, Cornelia 276

T.

Tartler, Grete 249
Teodorescu, Dorin 271, 272
Teodorescu, Leonida 279
Teodorescu, Vasile 264
Teodorescu, Virgil 174, 176, 249
Thales din Milet 63
Theodorescu, Cicerone 243
Thibaudet, Albert 109
Thomas, Dylan 248
Tieck, Johann Ludwig 123
Tohăneanu, G. I. 267
Toller, Ernst 81, 244, 257
Tomașevski, Boris 258
Tonegaru, Constant 161, 202
Topîrceanu, Gheorghe 116, 232, 272
Torynopol, Victor 173
Trakl, Georg 59, 78, 79, 138, 139, 146, 156, 244, 248, 284, 285
Tudor, Sandu 19
Tudor-Miu, Alexandru 176
Tzara, Tristan 135, 136, 141, 150, 151, 152, 153, 176, 179, 214, 289, 290, 291

U.

Uhland, Ludwig 123
Ungaretti, Giuseppe 139, 237
Unruch, Fritz von 244
Urmuz 58, 136, 148, 212, 213, 231

V.

Vaida, Mircea 269, 274, 275
Valerian, I. 65, 269, 270, 275, 279

Valéry, Paul 18, 23, 54, 64, 99, 120, 130, 236, 237, 238, 249, 255, 259, 269
Velasquez, Diego 237
Verhaeren, Émile 87, 138, 173, 241
Verlaine, Paul 56, 59, 60, 90, 206, 209, 242, 243, 257, 283, 284, 292, 294
Vianu, Tudor 12, 64, 104, 106, 110, 157
Villon, François 206, 292
Vinea, Ion (I. Iovanaki) 13, 15, 136, 141, 143, *151—164*, 173, 175, 177, 179, 180, 181, 183, 231, 232, 242, 243, 244, 253, 262, 274, 275, 289, 290, 293, 294
Virgilius 16
Vițianu, Al. 204
Vlahuță, Al. 124
Voiculescu, Vasile 23, 180, 183, 197, 232, 252, 262
Voronca, Ilarie 17, 136, 139, 141, 145, 158, 174, 175, 176, 180, 181, 214, 243, 244, 258, 273, 276, 290, 291, 293
Vrânceanu, Dragoș 178, 180
Vulpescu, Romulus 270

W.

Wald, Henri 2, 69
Werfel, Franz 59, 65, 81, 156, 244, 284
Whitman, Walt 173

Y.

Yeats, William Butler 138

Z.

Zaharia, Elena 275
Zarifopol, Paul 143
Zech, Paul 81
Zola, Émile 94

Lector : GABRIELA OMÄT
Tehnoredactor : VASILE CIUCĂ

Bun de tipar 19.03.1985. Apărut 1985
Coli ed. 16,40. Coli tipar 19,25

Tiparul executat sub comanda
nr. 1584 la
Întreprinderea Poligrafică
„13 Decembrie 1918"
str. Grigore Alexandrescu nr. 89-97
București
Republica Socialistă România

- 130964

Lei 15,50

UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
3 0112 122884346

De același autor:

OPERA LUI TUDOR ARGHEZI
LIRICA LUI LUCIAN BLAGA
ESTETICA LUI LUCIAN BLAGA
ÎNCEPUT DE SECOL
GÎNDIREA ȘI GÎNDIRISMUL
G. CĂLINESCU ÎNTRE APOLLO ȘI DIONYSSOS
LECTURI, CĂRȚI, REVISTE
MODERNISMUL ROMÂNESC, I

MOMENTE ȘI SINTEZE

În seria „Momente și sinteze" au apărut:

NICOLAE MANOLESCU — *ARCA LUI NOE. ESEU DESPRE ROMANUL ROMÂNESC*, 3 vol.
OVIDIU BÎRLEA — *FOLCLORUL ROMÂNESC*, 2 vol.
ELENA TACCIU — *ROMANTISMUL ROMÂNESC*, vol. I
ION ISTRATE — *BAROCUL LITERAR ROMÂNESC*
DAN HORIA MAZILU — *LITERATURA ROMÂNĂ ÎN EPOCA RENAȘTERII*
MIRCEA SCARLAT — *ISTORIA POEZIEI ROMÂNEȘTI*, vol. I și II
ELENA STAN — *MOMENTUL „TRIBUNEI" SIBIENE*

Urmează să apară:

V. MÎNDRA — *ISTORIA LITERATURII DRAMATICE ROMÂNEȘTI*, vol. I